ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

1 – 2
1956

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL III
1—2
IANUARIE – IUNIE 1956

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

ACADEMICIAN G. OPRESCU - redactor responsabil; ACADEMICIAN MIHAIL JORA; ACADEMICIAN DUILIU MARCU; K. H. ZAMBACCIAN, membru corespondent al Academiei R.P.R.; I. JALEA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; ZENO VANCEA; ION BREAZU; S. ALTERESCU; TUDOR ANDREI; MIRCEA POPESCU, AMELIA PAVEL.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUMAR

ARTĂ POPULARĂ

FLOREA BOBU FLORESCU — Ornamentica populară romînească în lemn.. 13

GH. FOCŞA — Elemente decorative în bordeiele din sudul regiunii Craiova 29

PAUL STAHL şi PAUL PETRESCU — Ceramica smălţuită romînească din Transilvania 57

ARTĂ MEDIEVALĂ

THEODORA VOINESCU — Din legăturile artistice ale Ţării Romîneşti cu Transilvania (Meşteri argintari) 75

M. BERZA — Stema Moldovei în veacul al XVI-lea 99

M. A. MUSICESCU şi D. GH. NASTASE — Cercetări de artă veche romînească în secolul al XIX-lea. Introducere la studiul istoriografiei artei medievale romîneşti 129

ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

ION FRUNZETTI — Pictorul Constantin Daniel (1798—1873).... 151

AMELIA PAVEL şi MIRCEA POPESCU — Aspecte ale picturii de gen după 23 August 1944 177

TEATRU

SIMION ALTERESCU — Aspecte ale dramei populare huţule 193

MIHAI FLOREA — Ion Ghica şi Teatrul Naţional 207

ION BREAZU — Gheorghe Bariţ şi mişcarea teatrală romînească din Transilvania 225

LETIŢIA GÎTZĂ — Contribuţii la cunoaşterea începuturilor regiei şi scenografiei romîneşti 237

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ

NICOLAE MISSIR — Alexandru Flechtenmacher și începuturile teatrului romînesc 257

DIN PROBLEMELE ARTEI ȘI ALE CRITICII DE ARTĂ SOVIETICE

K. H. ZAMBACCIAN — Criticul și marele animator al artei ruse Vladimir Vasilievici Stasov (50 de ani de la moartea lui) 269

NOTE ȘI DOCUMENTE

Producția meșteșugărească a țăranilor și meșterilor romîni neautorizați din Transilvania (*Fl. Bobu Florescu*) 277
Un studiu al lui Gheorghe Bariţiu despre portul național (*Nicolae Dunăre*) .. 282
Fost-a Enache din Constantinopol arhitectul bisericii Trei-Ierarhi din Iași? (*Dan Bădărău*) 284
Note despre olăria smălțuită din secolele X—XI (*Radu Florescu*) 290
Din trecutul mănăstirii Probota (*Corina Nicolescu* și *Florentina Jipescu*) 292
Monumente musulmane civile și religioase din orașul Brăila (*H. Stănescu*) .. 298
Familia pictorilor Neuhauser și începuturile peisagisticii transilvănene. Franz Adam Neuhauser, bătrînul, 1734—1785 (*Iulius Bielz*) 318
Cîteva date cu privire la activitatea lui Vermont în timpul studiilor la München (1887—1893) (*Amelia Pavel* și *Radu Ionescu*) 333
Cîteva date necunoscute în legătură cu sculptorul și profesorul Karl Storck (*Barbu Brezianu*) 342
În legătură cu activitatea lui G. Ibrăileanu la Teatrul Național din Iași (*Scarlat Froda*) 350
Cronica Institutului 355
Recenzii 361

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СОДЕРЖАНИЕ

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Ф. БОБУ ФЛОРЕСКУ — Румынская народная резьба по дереву .. 13

Г. ФОКША — Декоративные элементы в землянках на юге Крайовской области 29

П. ШТАЛЬ и П. ПЕТРЕСКУ — Румынская глазурованная керамика в Трансильвании 57

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

Т. ВОЙНЕСКУ — О художественных связях Валахии с Трансильванией (серебряных дел мастера) 75

М. БЕРЗА — Герб Молдовы в XVI веке 99

М. МУЗИЧЕСКУ и Д. НЭСТАСЕ — Исследования древнерумынского искусства XIX века 129

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

И. ФРУНЗЕТТИ — Художник Константин Даниел (1798 — 1873) 151

А. ПАВЕЛ и М. ПОПЕСКУ — Некоторые стороны бытовой живописи после 23 Августа 177

ТЕАТР

С. АЛТЕРЕСКУ — О гуцульской народной драме 193

М. ФЛОРЯ — Ион Гика и Национальный театр 207

И. БРЯЗУ — Георге Бариц и румынское театральное движение в Трансильвании 225

Л. ГЫЦЭ — К возникновению румынской режиссуры и сценического оформления 237

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

МУЗЫКА

Н. МИССИР — Флехтенмахер и возникновение румынского театра 257

ВОПРОСЫ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

К. Х. ЗАМБАКЧАН — Критик и великийвдо хновитель русского искусства Владимир Васильевич Стасов (50 лет со дня смерти) 269

ЗАМЕТКИ

Кустарное производство румынских крестьян и ремесленников в Трансильвании, *(Ф. Бобу Флореску)* 277
Очерк Георге Барица о национальном костюме, *(Н. Дунэре)* 282
Был ли Энаке архитектором ясской церкви Три Иерарха, *(Д. Бэдэрэу)* 284
Заметки о глазурованной посуде X—XI веков, *(Р. Флореску)* 290
Из прошлого Проботского монастыря, *(К. Николеску* и *Ф. Жипеску)* 292
Древнемусульманские религиозные и гражданские памятники Брэилы, *(Г. Стэнеску)* 298
Семья художников Неугаузер и начало пейзажного искусства в Трансильвании. Старый Франц Адам Неугаузер, 1734—1785 годы *(Ю. Биелз)* 318
Данные относительно деятельности Вермонта во время учения в Мюнхене, *(А. Павел* и *Р. Ионеску)* .. 333
Неизвестные до сих пор данные о скульпторе и учителе Карле Шторке, *(Б. Брезяну)* 342
Г. Ибрэиляну — директор Ясского национального театра, *(С. Фрода)* 350
Хроника Института истории искусств 355
Рецензии 361

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOMMAIRE

ART POPULAIRE

FLOREA BOBU FLORESCU — L'ornementation du bois dans l'art populaire roumain 13

GH. FOCŞA — Eléments décoratifs des huttes du Sud de la région de Craiova 29

PAUL STAHL et PAUL PETRESCU — La céramique émaillée roumaine de Transylvanie 57

ART MÉDIÉVAL

THEODORA VOINESCU — Des liens artistiques entre la Valachie et la Transylvanie (Maîtres orfèvres) 75

M. BERZA — Les armoiries de la Moldavie au XVIe siècle 99

M. A. MUSICESCU et D. GH. NASTASE — Recherches sur l'art roumain ancien au cours du XIXe siècle Introduction à l'étude de l'historiographie de l'Art médiéval roumain 129

ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

ION FRUNZETTI — Le peintre Constantin Daniel (1798—1873) 151

AMELIA PAVEL et MIRCEA POPESCU — Quelques aspects de la peinture de genre après le 23 août 1944..... 177

THÉÂTRE

SIMION ALTERESCU — Aspects du drame populaire houtsoule 193

MIHAI FLOREA — Ion Ghica et le Théâtre National 207

ION BREAZU — Gheorghe Barit et le mouvement théâtral roumain en Transylvanie 225

LETIŢIA GÎTZĂ — Contribution à la connaissance des débuts de la régie et de la scénographie roumaines 237

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUSIQUE

NICOLAE MISSIR — Flechtenmacher et les débuts du théâtre musical roumain 257

PROBLÈMES DE L'ART ET DE LA CRITIQUE D'ART SOVIÉTIQUES

K. H. ZAMBACCIAN — Le critique et grand animateur de l'art russe Vladimir Vassiliévitch Stassov (à l'ocasion du cinquantième anniversaire de sa mort) 269

NOTES ET DOCUMENTS

La production artisanale des paysans et des maîtres artisans roumains non autorisés, en Transylvanie *(Fl. Bobu Florescu)* 277
Une étude de Gheorghe Barit sur le costume national *(Nicolae Dunăre)* 282
Enache de Constantinopole a-t-il été l'architecte de l'église Trei-Ierarhi de Jassy *(Dan Bădărău)* 284
Notes sur la poterie émaillée des X-XIe siècles *(Radu Florescu)* 290
Sur le passé du monastère de Probota *(Corina Nicolescu* et *Florentina Jipescu)* 292
Monuments musulmans, civils et religieux, de la ville de Brăila *(H. Stănescu)* 298
La famille des peintres Neuhauser et les débuts de la peinture de paysage en Transylvanie. Franz Adam Neuhauser le Vieux, 1734—1785 *(Iulius Bielz)* 318
Quelques données sur l'activité de Vermont au temps de ses études à Münich (1887—1893) *(Amelia Pavel* et *Radu Ionescu)* 333
Quelques données inédites sur le sculpteur et professeur Karl Storck *(Barbu Brezianu)* 342
Sur l'activité déployée par G. Ibrăileanu au Théâtre National de Jassy *(Scarlat Froda)* 350
Chronique de l'Institut d'Histoire de l'Art 355
Comptes Rendus 361

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ POPULARĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ORNAMENTICA POPULARĂ ROMÎNEASCA ÎN LEMN

de FLOREA BOBU FLORESCU

Manifestările de artă populară în lemn au atras mereu atenția cercetătorilor. Cărui fapt se datorește aceasta? În cercetarea obiectelor de artă executate din lemn erau interesați numeroși specialiști. Arhitecții căutau să găsească în aceste obiecte elemente decorative, care să fie valorificate în tot felul de construcții. Recunoașterea și valorificarea formelor și elementelor decorative tradiționale, fie ele religioase ori populare, devin conștiente abia în opera arhitectului Ion Mincu. Pe de altă parte, pentru istoricii de artă, în manifestările de artă populară în lemn se putea urmări mai ușor caracterul compoziției ornamentale populare. Etnografii, care trebuiau să rezolve în mod științific problema originii și a evoluției în timp a formelor și elementelor ornamentale, au apărut însă relativ tîrziu. La început, ei s-au mărginit să editeze albume[1] în care să se înfățișeze imagini din bogăția creațiilor de artă populară în lemn. Primul pas pentru o prezentare și valorificare științifică a manifestărilor de artă populară în lemn se face abia în anul 1928 [2].

Studiul manifestărilor de artă populară în lemn interesează deopotrivă sub raportul originii, ornamenticii și tehnicii de ornamentare.

Nu trebuie să pierdem din vedere importanța pe care o are lemnul pentru manifestările de artă, încă din cele mai îndepărtate timpuri. Prelucrarea lemnului a premers modelării în lut. Apariția ceramicii are loc în mezolitic, adică într-o epocă destul de tîrzie pentru viața omenirii. Pînă atunci, omul a prelucrat continuu lemnul, recurgînd la tehnici variate, încovoiere, împletire etc. Din cauza putrezirii sau arderii nu au rămas urme despre manifestări directe de artă în lemn în cuprinsul țării noastre. Există doar urme de împletituri. Cu toate acestea, putem deduce cu precizie că arta ornării lemnului nu era necunoscută pe teritoriul țării noastre. Pentru a dovedi acest lucru, ne referim la modelările artistice în lut. Astfel, în epoca neolitică, și anume în cultura Vădastra (circa 2 200 î.e.n.) există o gamă de ornamente, care presupun existența unei tehnici străine tehnicilor de ornamentare la ceramică, dar care se întrebuințează la ornarea lemnului. Ornamentele la ceramica de la Vădastra sînt geometrice, ca dintele de lup, triunghiul, pătratul, rombul, linia în zig-zag etc., realizate cu ajutorul unui vîrf ascuțit și prin elimi-

[1] E. Comşa, Album de crestături în lemn. Sibiu, 1909.

[2] Al. Tzigara-Samurcaş, *Izvoade de crestături ale ţăranului romîn*, Bucureşti, 1928, 40 pag., 115 desene în text şi un album de 50 de planşe cu 414 izvoade; vezi şi Al. Dima, *Împodobirea porţilor, interioarelor caselor, opinii despre frumos*, Bucureşti, 1945, 43 p., XVI pl.; cf., mai în urmă, Gh. Focşa, *Elemente decorative în arhitectura populară din zona etnografică a Jiului de Sus*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, I, nr. 3—4, 1954, p. 25—45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nare de material, executate pe vasul crud, după o ușoară zvîntare. Vîrful ascuțit, adică unealta cu care au fost executate acele ornamente acum mai bine de 4 000 de ani, nu putea fi decît tot unealta cu care se realizau ornamentele la obiectele din lemn. Gama ornamentală geometrică din epoca Vădastra se regăsește astăzi pe tot cuprinsul țării noastre la piese artistice din lemn de o factură identică. Toate acestea, dar mai ales faptul că tehnica de ornare a ceramicii de la Vădastra este străină de tehnicile utilizate la decorarea obiectelor din lut, ne îndrituiesc să afirmăm că, încă în epoca culturii Vădastra, ornarea lemnului era foarte răspîndită la populațiile locale de pe teritoriul țării noastre din care s-au desprins triburile trace.

Nu numai unele elemente, ci și forme tipice de obiecte care se execută din lemn, se păstrează din epoca preistorică pînă astăzi. Astfel, amintim unele obiecte în miniatură, socotite în general ca reprezentînd locuințe, dar care ar putea fi mai degrabă lăzi identice cu lăzile de zestre de astăzi. Originea lăzilor de zestre, cunoscute de grecii vechi, ar putea fi tracică.

În studiul manifestărilor de artă populară în lemn putem constata deosebiri de la regiune la regiune, uneori în ceea ce privește forma, dar mai ales sistemul de ornamentare. Aceasta nu este de mirare. Știm că la șes, la deal și la munte cresc esențe lemnoase, care fiecare reclamă altă tehnică de prelucrare sau ornamentare, ceea ce, mai departe, determină cel puțin în parte, structura și aspectul decorativ al obiectelor. Nu este nevoie să intrăm în prea multe detalii, dar vom reaminti că prelucrarea artistică a lemnului de stejar a căpătat o înflorire deosebită în zonele Gorj și Maramureș; decorarea prin pirogravare este răspîndită mai ales în zona Țara Moților, Vrancea, Bucovina etc.

Înainte de a trece la o analiză a tehnicilor de ornamentare și a ornamentației, să vedem care sînt grupele de obiecte din lemn, care interesează mai de aproape pe cercetătorul de artă populară.

Categoriile mari în care pot fi încadrate obiectele de artă populară din lemn sînt destul de numeroase. Deosebim anume:

— elemente de arhitectură și de construcție (grinzi, cosoroabe, stîlpi, undrele etc.);

— mobilier (paturi, mese, cuiere, lăzi de zestre, scaune etc.);

— unelte de muncă în general (războaie de țesut, vîrtelnițe, fuse, prîsnele, furci de tors, juguri, tiocuri de coase etc.);

— obiecte de uz casnic (linguri, cuțite sau plăsele din lemn, teci de cuțite, forme pentru caș, forme pentru turte dulci, căuce etc.);

— obiecte de cult (icoane, pristolnice, colinde etc.);

— instrumente muzicale;

— jucării.

La producerea obiectelor din toate aceste categorii se folosesc anumite tehnici, menite a da nu numai formă, dar adeseori și aspect ornamental.

Studiul formelor este deosebit de interesant și el nu poate fi făcut cu folos decît pentru fiecare categorie în parte. Tehnicile de prelucrare, și mai ales de ornamentare, sînt sau pot fi comune pentru toate obiectele, indiferent de categoria din care fac parte.

Trebuie să semnalăm că tehnicile de ornare a lemnului, pe care le întîlnim la poporul romîn, nu-i sînt exclusiv specifice. Iată de ce, atunci cînd vom constata anumite aspecte diferite în tehnica de ornamentare de la un popor la altul, vom insista în mod deosebit asupra particularităților acestor tehnici.

Pentru a ne da seama de fenomenele de artă populară sau de cele etnografice în general, este necesar să avem suficiente noțiuni despre tehnicile practicate

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în această artă. Altfel cu greu s-ar ajunge la înțelegerea procesului intim al creației populare. Din acest motiv, scopul încercării noastre este de a întîmpina cu cîteva date pe cei care se îndreaptă spre cunoașterea manifestărilor de artă populară în lemn. Vom prezenta diferitele tehnici de lucru, dar mai ales pe cele de ornare. Ne vom opri rînd pe rînd la esențele lemnoase preferate de către artistul popular pentru anumite calități pe care le au, la uneltele de muncă, la tehnicile de ornamentare, precum și la ornamentică.

1. În tehnica de prelucrare sau de ornare a lemnului, un rol important îl joacă felul esenței lemnoase. După duritatea fibrelor, esențele lemnoase folosite mai des în arta populară se împart în moi și tari. Dintre esențele moi amintim: bradul, alunul, mesteacănul, salcia etc., iar dintre cele tari, fagul, frasinul, ulmul, părul și diferite varietăți de stejar. Fiecare esență lemnoasă are fibre cu calități specifice în ceea ce privește duritatea, elasticitatea și rezistența.

Esențele lemnoase sînt prelucrate în chipuri diferite. Uneori esența se folosește ca atare prin împletire; alteori se recurge la despicare, la cojire, la cioplire etc. Cîteodată, utilizarea lemnului se face fără pierdere, iar alteori cu eliminări din substanță. Sînt împrejurări cînd se recurge numai la întrebuințarea coajei. Calitatea lemnului — rezistență, elasticitate etc. — determină scopul în care se folosește.

Esențele tari, între care stejarul, sînt întrebuințate mai ales pentru realizarea de obiecte din prima categorie, adică pentru elemente de arhitectură. Fagul, însă care se despică ușor în tăblii mari, este preferat pentru piese din categoria mobilierului: lăzi, dulapuri, blidare. Tot din el se obțin și diferite unelte. Frasinul este o esență lemnoasă din care se obțin de obicei unelte, prîsnele, tiocuri de coasă etc. El se lucrează destul de ușor și are un aspect plăcut. Toate esențele amintite, din cauza consistenței fibrelor, pot fi cu ușurință lucrate în scop ornamental.

Între esențele ușoare în arta populară sînt destul de des întrebuințate salcia și alunul. De obicei se folosește nuiaua necioplită. Cea mai largă întrebuințare pentru obiectele mici o are însă bradul. Din el se execută și piese de mobilier, mai ales în Transilvania. În sudul Carpaților, bradul este căutat mai rar. Folosirea intensă a bradului s-ar putea pune în legătură cu dezvoltarea timpurie a unor ateliere de mobilă din orașele ardelene. Obiectele de mobilier din brad, ca și stilul lor ornamental, amintesc adesea de un mobilier cu un decor orășenesc. Din brad s-au realizat opere remarcabile. El reprezintă materia primă pentru frumoasele furci de tip sibian, fiind ușor de incizat, de crestat și de perforat. În toate celelalte regiuni însă, furcile de tors sînt făcute din alte esențe: răchită roșie, alun, mesteacăn, frasin și chiar din stejar.

Pe lîngă întrebuințarea esenței propriu-zise de lemn, în arta noastră populară se recurge și la folosirea coajei anumitor arbori: tei, frasin, mesteacăn, cireș. Învelișul exterior al acestor esențe se poate desface în fîșii lungi, rezistente, din care se pot obține diferite obiecte sau anumite ornamente. Din coaja de tei se confecționează sărărițe, cum este o piesă vestită din zona Mehedinți, datată 1811 și semnată Manea Dumitru, conservată la Muzeul de artă populară al R.P.R. din București, pipernițe și instrumente muzicale, fluiere, buciume. Pentru bucium, coaja de cireș sau de mesteacăn reprezintă doar învelișul exterior; scheletul se obține dintr-o tulpină despicată în două, fiecare despicătură fiind apoi scobită. Nuielele servesc la împletitul coșurilor, iar cînd sînt despicate, la confecționarea coșercilor etc.

În scopul utilizării cu succes a esențelor lemnoase, se recurge la diferite procedee. Tăierea arborilor se face în lunile de iarnă, căci atunci apa, care se ridică prin capilaritate din pămînt, în vasele lemnului, este redusă la minimum. În celelalte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

luni, arborii au sevă multă, iar rezistența fibrelor este redusă. După tăiere, urmează uscatul materialului, care se face în mod natural.

2. Uneltele, folosite la prelucrarea și mai ales la împodobirea obiectelor din lemn, sînt destul de numeroase. În primul rînd trebuie amintit vîrful ascuțit de coasă, care fiind din oțel dur, a fost găsit propice de artistul popular pentru executarea crestăturilor mărunte. Furcile fin incizate sau crestate, de tip Sibiu, sînt în majoritatea lor ornamentate cu ajutorul vîrfului ascuțit de coasă. A doua unealtă des folosită de crestătorul în lemn este briceagul țigănesc, cu tăiș ușor curbat, și cuțitul. Meșterii de fluiere din zona Horezului folosesc un cuțit îngust numit « sîmcea »; aceiași meșteri mai întrebuințează, din seria cuțitelor, « custura », cu tăiș lat și scurt. În comerț a circulat așa-zisul « cuțit suedez ». Pe măsură ce cuțitul de altoit a pătruns la sate, el a început să ia locul celorlalte unelte de crestat, sau li s-a alăturat lor. O unealtă importantă, care poate fi utilizată la ornarea a numeroase categorii de obiecte, este dalta. Ea se prezintă sub forme diferite, cunoscute sub denumiri meșteșugărești: daltă dreaptă, daltă oblică, daltă semirotundă, daltă picior de căprioară. Meșterii de fluiere din zona Horez folosesc un gen de daltă semirotundă numită « ghin ». Între burghie, trebuie menționat în special burghiul cu floare cu ajutorul căruia se execută un ornament circular adîncit. Tipul acesta de ornament, ca un ochi, este străvechi; el apare la ceramică în epoca precucuteniană. Barda reprezintă un alt instrument, care se folosește deopotrivă la confecționarea și ornamentarea a numeroase obiecte din lemn. Toporul, ferăstrăul, la rîndul lor, sînt alte unelte la care se recurge adesea pentru prelucrarea sau înfrumusețarea obiectelor din lemn. Scoaba este folosită pentru o categorie mai restrînsă de obiecte.

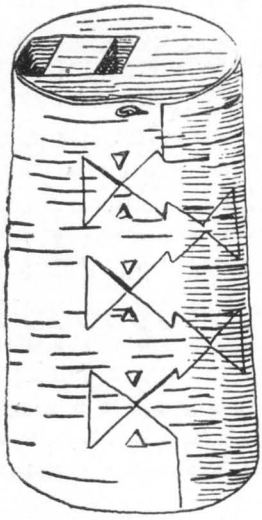


Fig. 1. — Piperniță din coajă de mesteacăn.

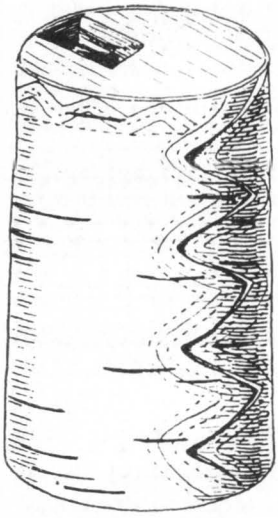


Fig. 2. — Piperniță din coajă de mesteacăn, cu crestături.

Un rol important îl joacă și stanțele, adică uneltele de punctat, care servesc la aplicarea unor anumite ornamente în serie. Între ele amintim de « încrițitoarea » folosită de meșterii fluerari. Compasul cu gheruță este folosit de către rudari pentru realizarea unor ornamente geometrice, cercuri, rozete etc., pe lăzile de zestre, pe dulapuri etc. Între uneltele din familia compasului amintim capra. Ea constă din doi dinți îngemănați, unul mai ascuțit și altul mai lat, fixați la capătul unui mîner: în timp ce unul servește ca ax, celălalt, prin învîrtire, înscrie un ornament sub formă de semicerc sau cerc, pe fluier sau bîtă.

O ultimă categorie de unelte o formează cele de pirogravat; este vorba de instrumente simple sau cu floare, care se aplică pe suprafața obiectului, după ce sînt înroșite în foc.

3. Tehnicile întrebuințate la ornarea lemnului merită de asemenea o mare atenție. Prin tehnică, în general, se înțelege o serie de acțiuni mecanice folosite independent, simultan sau succesiv, menite a da materiei aspectul dorit de artist. Acțiunile mecanice folosite pentru a da un aspect plăcut obiectelor, adică tehnicile de prelucrare a lemnului, sînt destul de numeroase. Vom face o prezentare a acestora,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

amintind și pe acelea care de fapt redau numai forma (încovoierea) sau deopotrivă, forma și ornamentul (împletirea).

Încovoierea. Cea mai simplă tehnică aplicată la lemn este încovoierea. Ea este folosită pentru confecționarea unei unelte de muncă «coșul», cu care se transportă fînul. Această unealtă se obține prin simpla încovoiere a două nuiele de alun, prinse la capete într-un cerc. Coșul este simplu și potrivit muncii și după uscarea nuielelor, aproape fără greutate. Aspectul său este destul de plăcut. Tehnica încovoierii este însă pe cale de dispariție, pe măsură ce se părăsește această unealtă simplă, care mai persistă încă numai prin părțile deluroase ale Olteniei sau la timoceni. Prin tehnica încovoierii s-au făcut însă și o serie de obiecte din coajă sau tăblii de lemn. În prealabil, coaja sau tăblia de fag se moaie în apă. Prin această tehnică a fost confecționată și sărărița din coajă de ulm de la Muzeul de artă populară al R.P.R. de care am amintit.

Împletirea. Prin împletire se înțelege unirea simetrică a ramurilor sau tulpinilor a diferite familii de plante sau a cojii lor ca salcia, trestia, papura, stuful, coaja de cireș, coaja de ulm, coaja de mesteacăn etc. Împletirea se poate face nemijlocit sau în jurul unui schelet. Prin această tehnică se obțin obiecte diferite de uz casnic, rogojini etc. Tehnica împletirii nuielelor apare pe pămîntul țării noastre încă din neolitic, împletirea fiind atestată de unele amprente de obiecte împletite lăsate în lut și descoperite în mai multe stațiuni arheologice.

Înfășarea. Înfășarea reprezintă o tehnică de acoperire simetrică, în spirală, a unui obiect, cu o fîșie de coajă de cireș sau de mesteacăn. Această tehnică se folosește la înfășarea buciumelor, a cornurilor de vînătoare sau la cele folosite de comunitățile sătești, a tilincilor, a fluierelor etc.

În cadrul acestei tehnici trebuie să amintim și de tehnica afumării, care de fapt este adesea asociată cu ea: după ce obiectul este înfășat cu coajă de tei, el se pune la afumat; după afumare, fîșia de tei este desfăcută, iar pe obiect rămîne albul de sub ea, care contrastează plăcut cu negrul din restul obiectului, în care se încadrează. Această tehnică este pe cale de dispariție. Ea se mai observă practicată la ornarea colindelor pe care le poartă copiii colindători la Crăciun, în Oltenia și în Timoc.

Cojirea. O tehnică folosită des de copiii de la țară, sau de către ciobani, este și cojirea, adică scoaterea cojii pe o porțiune a obiectului. Decuparea cojii se face avîndu-se mai totdeauna în vedere realizarea unui ornament geometric: spirală, triunghi, romb etc. Prin simpla alternare a albului lemnului cu culoarea cojii rămase, se realizează uneori efecte plăcute. Folosită strict în sînul grupurilor de copii și al păstorilor, nici pînă astăzi această tehnică n-a atras îndeajuns atenția, iar obiectele ornamentate prin decuparea cojii n-au fost suficient prețuite prin muzee.

Incizia. Incizia este o tehnică simplă. Prin incizie se înțelege trasarea pe un obiect a unor linii sau contururi, cu un vîrf ascuțit — fără să se elimine din esența lemnoasă, — un desen oarecare, pe suprafața lemnului. Această tehnică, în regiunea Rodna, se aplică la

Fig. 3. — Detaliu de ornament decupat în coajă, de pe o furcă de tors din zona Sibiului.

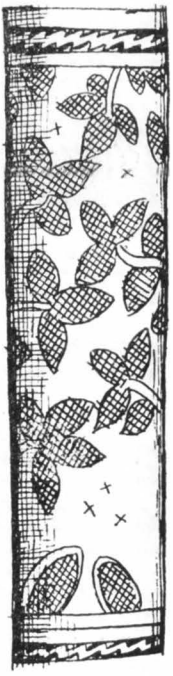
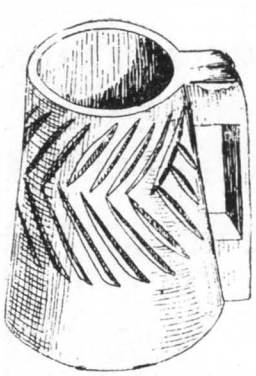


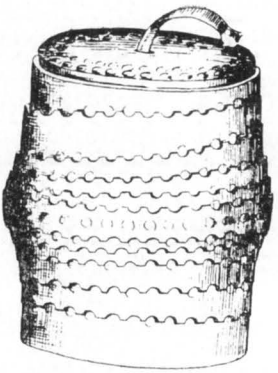
Fig. 4. — Detaliu de ornament incizat, de tip vegetal, de pe o furcă de tors din zona Rodna.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



9

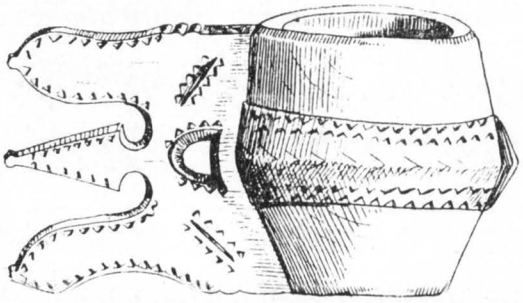
5



6

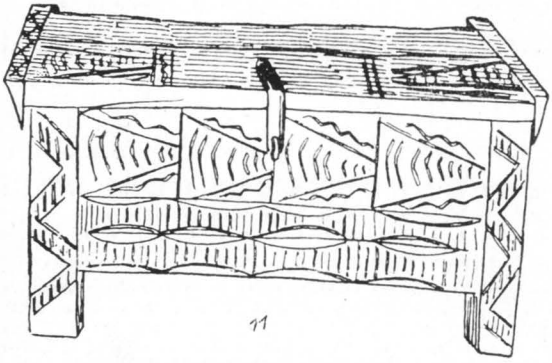
7

8

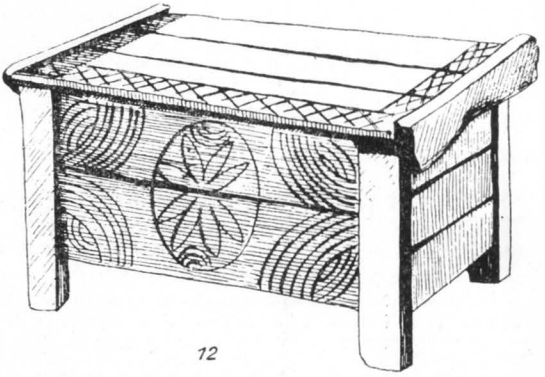


10

13



11



12

Fig. 5. — Pristolnice, ornate prin tehnica crestării. Fig. 6. — Piperniță din coajă ornată prin crestături. Fig. 7. — Prîsnel de fus de tors, ornat prin tehnica crestării, din zona Sibiu. Fig. 8. — Prîsnel de fus de tors, ornat prin tehnica crestării și a perforării. Fig. 9. — Cofiță ornată prin tehnica crestării. Fig. 10. — Căuc ornamentat prin tehnica crestării, din zona Hunedoara. Fig. 11. — Ladă de zestre cu ornamente crestate, din zona Mehedinți. Fig. 12. — Ladă de zestre cu ornamente geometrice crestate, din zona Sibiu. Fig. 13. — Căuc sculptat din zona Hunedoara.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ornarea furcilor de tors; ea este cunoscută și în sudul Ardealului, precum și în zona Muscel. Adesea, prin tehnica inciziei sînt ornamentate și instrumentele muzicale. Rareori, această tehnică se folosește singură. Ea este de obicei asociată cu alte tehnici.

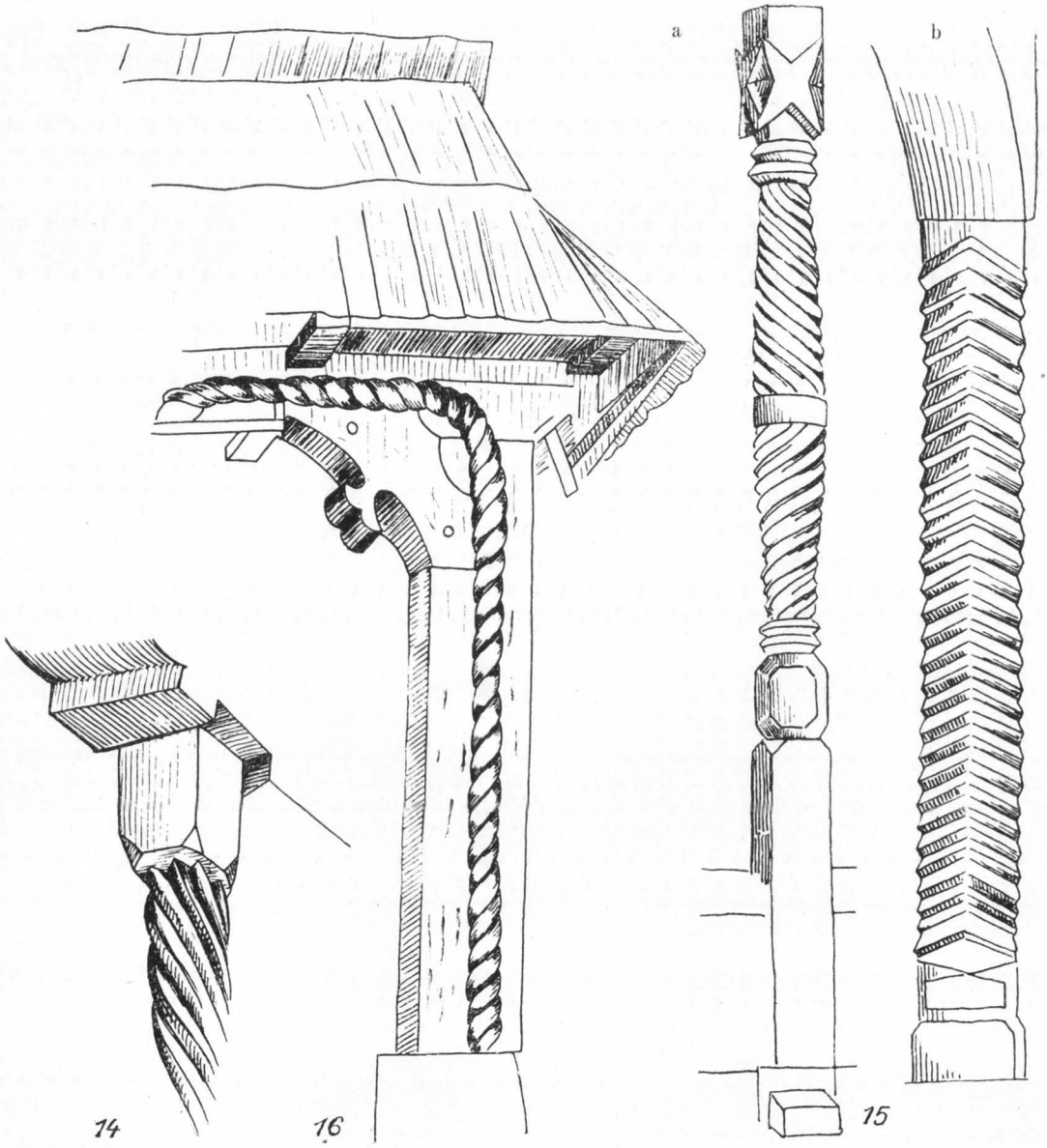


Fig. 14.— Detaliu de stîlp sculptat în torsadă din zona Mehedinți. Fig. 15.— a. *Stîlp de casă cu ornament în torsadă pe două registre, la capătul de sus avînd motivul « floarea de cruce »;* b. *Undrea, element de arhitectură specific la casele din zonele Gorj și regiunea Baia de Aramă. Fig. 16. — Detaliu de poartă de curte, cu ornamentul funiei, din zona Mehedinți.*

Crestarea (sculptura încrestată sau geometrică). Tehnica, care revine poate cel mai des în arta noastră populară pentru ornarea lemnului, este crestarea. Prin această tehnică se elimină o parte din materialul lemnos de la suprafață. Cu ajutorul ei, fiind însă mai totdeauna asociată cu alte tehnici, s-au realizat obiecte de artă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

populară de mare valoare artistică, cum sînt: furcile de tors de tip Sibiu, Hunedoara etc.; merticele și căpeții de făină din Oltenia; formele de caș sărat din Vrancea; căucele ciobănești din sudul Transilvaniei, tiocurile pentru gresia de coasă, prîsnelele fuselor, bîtele păstorilor, blidarele, mesele și cuierele crestate de Transilvania, solnițele, piperniițele, șeile etc.

Sculptura (în relief). În sculptură se ține seamă nu numai de conturul plin al ornamentației, ci și de relief, adică de raporturile de grosime și adîncime. Ea reprezintă o tehnică puțin cultivată sau, mai bine zis, limitată la anumite arii din țara noastră. În zonele Gorj sau Maramureș porțile monumentale de curte, lucrate în stejar, au stîrnit admirația cercetătorilor de artă prin repertoriul motivelor ornamentale și simțul compoziției.

La tehnica sculpturii se recurge pentru decorarea stîlpilor de casă, undrelelor, cosoroabelor etc.; de asemnea, atunci cînd se redau figuri antropomorfe sau zoomorfe pe bîtele păstorilor, pe stîlpii de la porți etc.

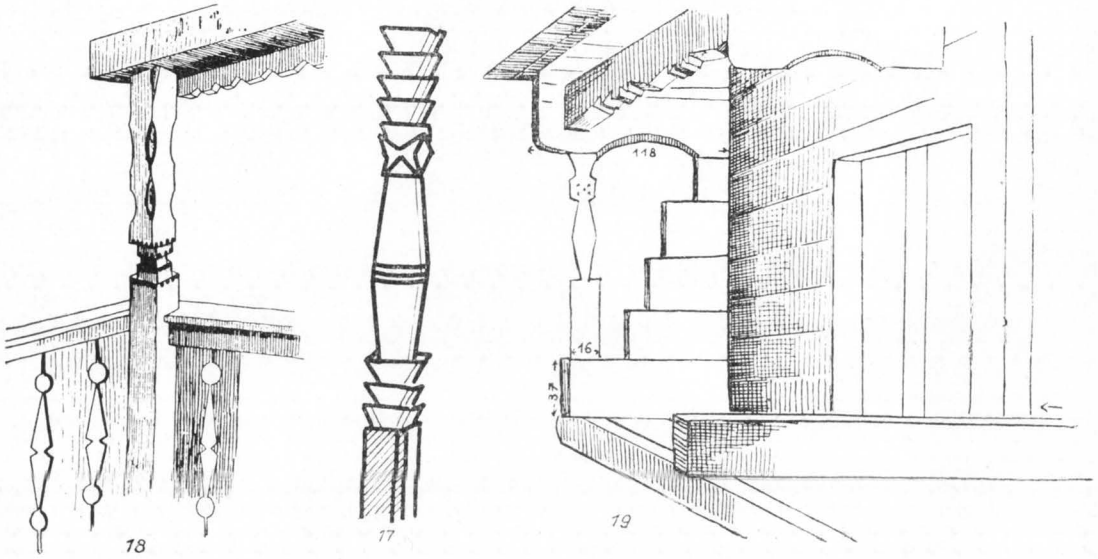


Fig. 17. — Detaliu de stîlp, cu ornamente geometrice realizate prin cioplitură. Fig. 18. — Detaliu de prispă din zona Sibiului. Fig. 19. — Detaliu de colț de la o pivniță veche din comuna Călugăreni, Baia de Aramă.

Tehnica sculpturii este mai răspîndită la popoarele de religie catolică, unde s-a dezvoltat o sculptură cu caracter religios, iar sub influența ei și una cu caracter laic.

Cioplirea. Nu poate fi trecută cu vederea tehnica cioplirii, cu ajutorul căreia se obțin o serie de ornamente, mai ales la elementele de arhitectură de la construcțiile țărănești (stîlpi de casă, undrele etc.), la troițe, cruci etc.

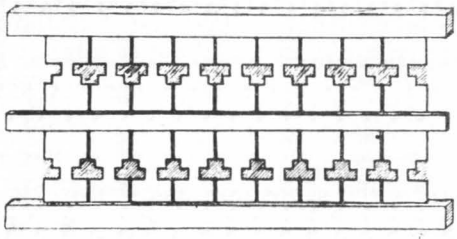
Perforarea (traforare, tăiere cu fierăstrăul). Perforarea este o tehnică prin care se elimină material pe dimensiune, pentru a se da formă unui ornament. Se folosește la împodobirea furcilor de tors și la o serie de alte obiecte. Înăuntrul acestei tehnici se poate aminti de tehnica ajurării, care se întrebuințează la decorarea balustradelor, «florăriilor» de la streașină etc., acestea din urmă, căpătînd în zona Prahovei și zona Moineștilor forme de realizări artistice remarcabile. În Moldova, și anume în jurul orașului Botoșani, tehnica ajurării este utilizată la înfrumusețarea treimii inferioare a porților de curte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

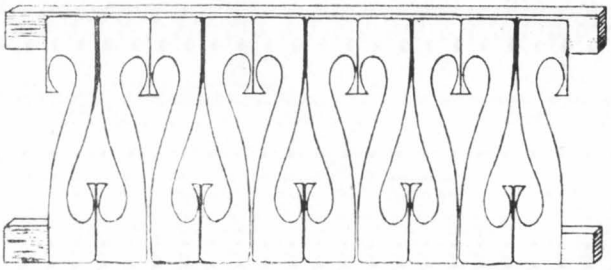
Prin tăiere cu fierăstrăul s-au obținut opere de mare valoare artistică, cum este cazul cu unele troițe din Muntenia, conservate la Muzeul de artă populară.

Îmbinarea. Prin îmbinare sau alăturare, ca de pildă îmbinarea zisă « în gherung » a tăbliilor de la ușile țărănești, artistul popular realizează de asemenea opere deosebit de valoroase. De cele mai multe ori, tăbliile sînt la rîndul lor ornamentate prin cuie țigănești cu floare, care sînt de o veche tradiție, fiind descoperite frecvent în așezările dacice din munții Sebeșului.

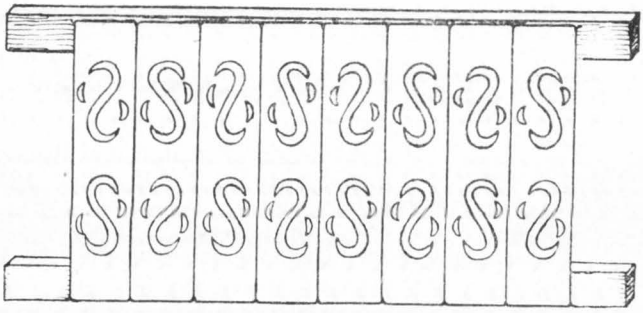
Încrustarea. O tehnică interesantă este și încrustarea. Prin încrustare se înțelege introducerea unui element eterogen în corpul obiectului: perlă (la furcile de tors din Valea Bistriței, Suceava), os, metal. În Hunedoara și astăzi se con-



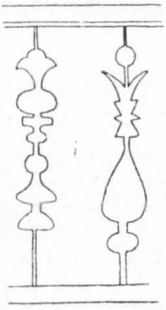
20



21



22



23

Fig. 20. — Detaliu de balustradă, din com. Vrîncioaia-Vrancea. Fig. 21. — Detaliu de balustradă din com. Vrîncioaia-Vrancea. Fig. 22. — Detaliu de balustradă din com. Vrîncioaia-Vrancea. Fig. 23. — Detaliu de balustradă din com. Boița-Sibiu.

fecționează cuțite deosebit de frumoase, în plăselele lor de os negru încrustîndu-se inele de alamă și perle.

Turnarea. Umplerea cu metal, de obicei plumb sau cositor, a unor decupări adînci făcute pe unele obiecte — cum se observă la fluiere și bîte în regiunea Hunedoarei, la furci de tors în Bucovina — reprezintă o tehnică destul de apreciată. Pe corpul obiectului (fluier, element de cimpoi — carabă, zîmboi — plăselele sau teaca de cuțit), se fac negative de ornamente; obiectul este apoi înfășurat cu un carton, care aderă bine la suprafața sa, iar după aceea se toarnă metalul topit, care repede ocupă ochiurile negativului. Tehnica pare a fi destul de veche.

Aplicarea metalică. Este tehnica prin care o foiță de metal se întinde sub forma unor fîșii pe suprafața obiectului. Fîșia se fixează printr-o ușoară stanțare pe margine cu « încrištitoarea », stanțare care are și un rol decorativ. Tehnica aceasta se folosește

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la decorarea fluierelor de Vîlcea și Sibiu. «Brățările» și «șerpuiala» de pe fluierele din zonele amintite sînt totdeauna astfel stanțate. Metalul folosit este de obicei alama.

Pirogravarea. Pirogravarea este tehnica ornării cu ajutorul focului. Unealta încălzită este purtată pe obiect, potrivit ornamentului dorit. Ea lasă pe traseu urme carbonizate. Această tehnică revine insistent, mai ales în Țara Moților, la ornarea vaselor, a jucăriilor (zdrîncane) sau a vaitaielor (vaselor mici). Este desigur o tehnică primitivă.

Colorarea. O tehnică mai puțin răspîndită este colorarea. Ea revine mai des în arta populară săsească și maghiară.

Colorarea lemnului poate avea loc în două chipuri:

a. COLORAREA PRIN APLICARE. În acest caz, culoarea se aplică cu pensula și poate reda atît fondul, cît și formele ornamentale, după cum se constată la diferite piese de mobilier pictat, săsești sau maghiare (mese, lăzi, cuiere, dulapuri). Adeseori sînt vopsite și unelte de lucru casnic (furci de tors săsești, prîsnele săsești etc.).

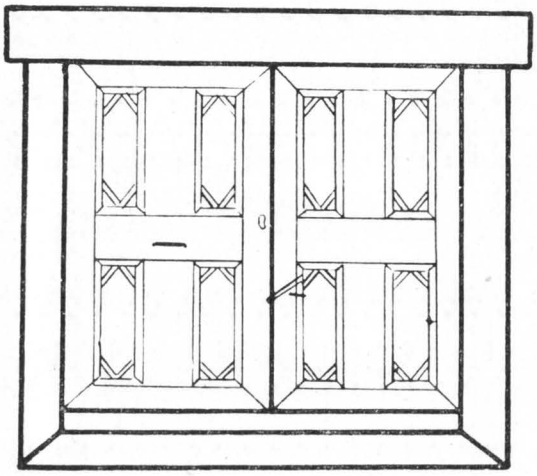


Fig. 24. — Ușă în tăblii din zona Mohedinți.

Influența picturii săsești pe lemn s-a resimțit și asupra romînilor din Transilvania, mai ales în părțile Sibiului. Piesele de mobilier pictat săsesc au fost în mare parte, în Transilvania, folosite de populația romînească.

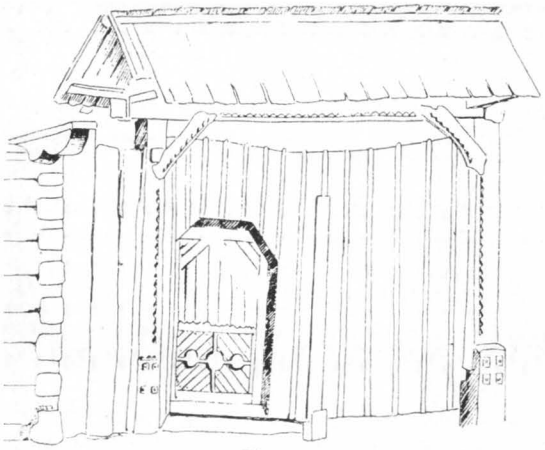
Sub influența picturii religioase, se dezvoltă la romîni o pictură populară, care se oglindește în icoane populare, troițe, pristolnice. În numeroase zone din Oltenia, Muntenia și Bucovina, pictarea troițelor și crucilor de mormînt este încă în plină înflorire. Caracterul popular al acestor picturi reiese nu numai din felul primitiv în care sînt executate, dar și din laicizarea subiectelor religioase prin introducerea în scenele sacre a unor detalii luate din viața zilnică. Cercetările din urmă arată din ce în ce mai mult existența unor meșteri din popor, care strecoară elemente din realitatea înconjurătoare și din ornamentica artei populare, chiar și în pictura religioasă propriu-zisă, cea care se face pe zidurile bisericilor.

În secolul trecut, elementele picturale religioase se alătură celor tradiționale populare, formînd, ca în cazul unor lăzi de zestre — un ansamblu decorativ echilibrat, de un efect remarcabil. Nu trebuie pierdută din vedere și existența crucii catolice ca element decorativ, în părțile nord-estice ale țării.

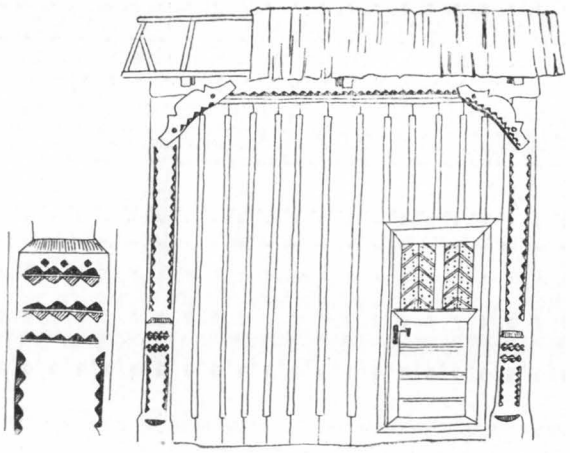
Adeseori culoarea este folosită ca simplă pată cromatică, iar nu pentru a contura un anumit ornament. Acest lucru se observă la decorarea cu vopsele de anilină a lăzilor de zestre din zona Horez, ca și a fluierelor, pristolnicelor din diferite părți ale țării. Pictura în sine uneori se face în cadrul unui contur scrijilit, umplerea cu vopsea fiind atunci o operație strict mecanică. Simplitatea și naivitatea compoziției nu sînt însă nici în acest caz lipsite de efect.

b. COLORAREA PRIN STRECURARE. Este vorba de o asociere între tehnica inciziei și cea a colorării. Pe traseul unei incizii, după ce s-a întins grăsime, se introduce funingine de pe fundul ceaunului, cenușe, cărbune pisat sau clorofilă,

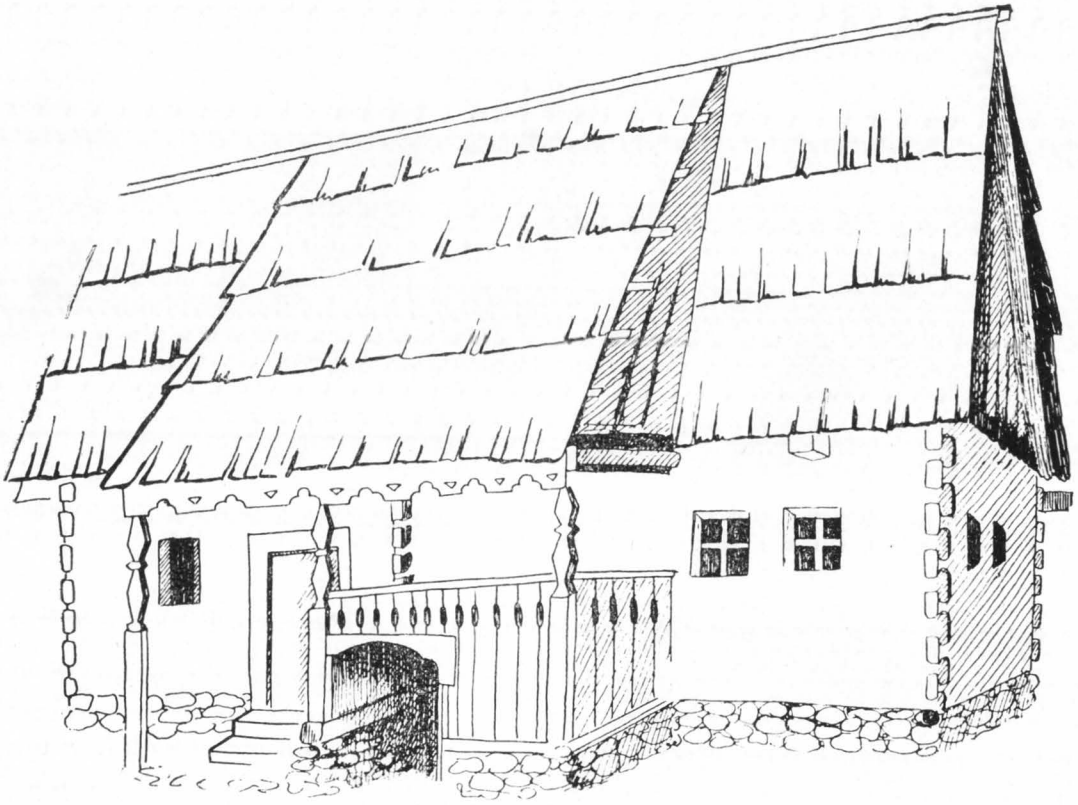
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



25



26



27

Fig. 25. — Poartă din zona Sibiului. Fig. 26. — Poartă din zona Sibiului. Fig. 27. — Fațada unei case vechi, în parte reconstituită, din com. Boița-Sibiu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prin frecare. Substanța colorantă poate fi strecurată după ce în prealabil s-a amestecat cu grăsime. Diferitele substanțe chimice din cenușă sau cărbune dau o combinație plăcută de culoare ușor albastră, care cu timpul devine negricioasă; cele din funingine, în schimb, una mai întunecată. Prin frecarea ierburilor, culoarea strecurată este verzuie; uneori se folosesc și vopsele de anilină. Operația de strecurare se face pe lemn verde. Iată de pildă cum se procedează la ornarea furcilor de tors din zona Prahovei: nuiaua de răchită galbenă mai întîi se « pîrlește », apoi se cojește, i se fac « dungi » pe patru părți pe care se fac « colțișori »; de la colțișori în jos furca este apoi « închistrită » prin incizie și crestături. Abia acum urmează colorarea cu cărbune pisat amestecat cu puțină untură, prin frecare. Colorarea prin strecurare se observă la furcile de tors din zona Muscel, Prahova, Rodna, valea Mureșului etc.

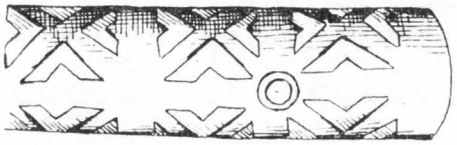


Fig. 28. — Detaliu de ornament realizat prin aplicare, de pe un fluier din com. Vaideeni.

Fig. 29. — Detaliu de ornament realizat prin turnare de metal, de pe o bîtă păstorească.

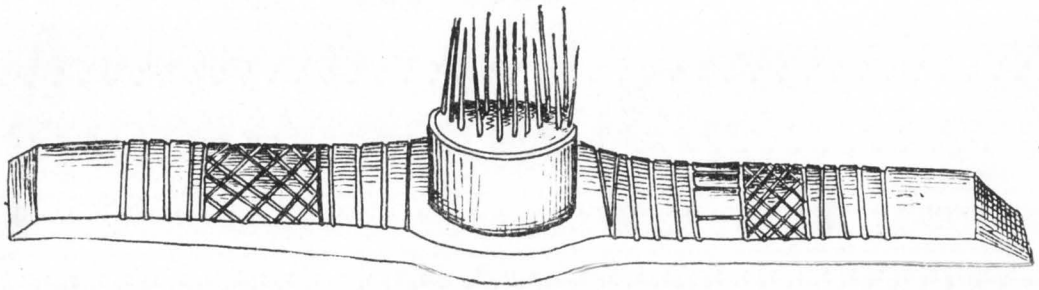


Fig. 30. — Pieptene pentru făcut fuior din cînepă cu ornamente geometrice pirogravate.

Strecurarea se mai face și cu vopsea de ulei la furcile de tors din regiunea Sibiului. Folosirea vopselei de ulei la strecurare este un procedeu relativ recent, ulterior celui cu cenușă, funingine sau clorofilă.

4. În arta populară revine mereu problema stilurilor ornamentale. Ce reprezintă motivele ornamentale, care este geneza lor, iată întrebări cărora se încearcă a se da un răspuns.

Dacă un element din mediul înconjurător este tratat aidoma, sîntem în fața unei execuții de adevărată morfologie. Opera creată are ceea ce se chiamă un caracter fizioplastic. La începuturile ei, arta în general pare a fi fost fizioplastică. În unele zone depe glob arta populară reflectă mediul înconjurător pînă la naturalism. În altele, ca și în arta noastră populară, asemenea reprezentări își fac apariția mai rar sau sînt cu totul absente. Ornamentul, de data aceasta, apare realizat din simplul joc al liniilor, în asociații și înrudiri infinite, într-un ritm desăvîrșit, deși el reflectă elemente reale din micro- sau macrocosmos. Sîntem în fața unei arte care abstractizează sau operează cu elemente abstracte, avînd un caracter cum se spune idioplastic. Arta populară romînească, ucraineană etc. au în mare măsură un asemenea caracter.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cum se explică aceste două înfățișări atît de diferite pe care le poate lua arta populară, sub aspectul ornamenticii? Prin condiționări complexe.

Arta populară romînească — în complexul condițiilor etnografice în care apare — cunoaște deopotrivă un fond preistoric și unul istoric. Nu este locul aici să intrăm într-o analiză a fondului «polimorf». Menționăm numai că săpăturile arheologice au dat la lumină materiale, care ne arată elemente din diverse epoci, care se păstrează pînă astăzi. Sub aspectul ornamenticii, arta preistorică de pe pămîntul țării noastre — cu excepții rare — prezintă un caracter idioplastic. Dar chiar pentru epoci istorice tîrzii, monumentele de artă, în măsura în care ele arată forme de artă populară, trădează tot un fond ornamental geometric.

Arta populară romînească, în lumina celor de mai sus, apare ca un fruct al tradiției și al unor condiționări complexe istorico-sociale, ca și arta altor popoare vecine sau mai îndepărtate.

Întrucît ne ocupăm de arta populară în lemn, nu putem să nu ne referim din nou la motivele ornamentale ale ceramicii din cultura Vădastra. Acele motive erau aplicate în neolitic și la lemn, întrucît — după cum am amintit — executarea lor pe ceramică atunci s-a făcut recurgîndu-se, nu la o tehnică proprie ceramicii, ci la tehnica ornării cu vîrf ascuțit, tipică pentru ornamentarea lemnului. Apropierea dintre tehnica de ornamentare și ornamentele în sine din cultura Vădastra, cu cele de astăzi, este de o importanță covîrșitoare pentru a înțelege rolul tradiției în dezvoltarea artei noastre populare.

Cu tot caracterul său general de artă populară idioplastică, motivele ornamentale aparțin nu numai stilului geometric, ci foarte rareori și stilurilor vegetale și zoomorfe. Prima categorie este însă net dominantă și ea asigură caracterul idioplastic al artei noastre populare.

Ornamentele geometrice. Motivele ornamentale geometrice sînt constituite din linii drepte sau curbe. Prin jocul lor, asociativ, totdeauna armonios, rezultă felurite figuri geometrice. Unele dintre ele revin constant în toate ramurile artei noastre populare. Dar să urmărim mai de aproape motivele ornamentale, care revin îndeosebi în arta populară în lemn.

Dintele de lup. Acest ornament are formă triunghiulară și apare frecvent la obiecte de uz casnic, la unele elemente de arhitectură, la mobilier, la obiecte de industrie casnică. Ornamentul, dispus uneori pe mai multe rînduri, se înșiră de obicei pe o linie de bază sau pe o nervură.

Zimții. Foarte des se întîlnește linia frîntă sau în zig-zag, ca decor la uneltele de industrie casnică (zimți, furci de tors, prîsnele etc.), instrumente muzicale, bîte păstorești etc.

Spirala. Acest ornament, destul de frecvent, se intercalează oarecum cu discreție între alte ornamente, după cum se observă la furci de tors, fluiere, cavale etc. Spirala reprezintă uneori un element realist. La furcile de tors el urmărește linia firului, care leagă caierul.

Cercul (ochiul). Acest ornament se găsește sub forma de cerc incizat, cerc decupat. El apare la ceramica precucuteniană și devine frecvent în epoca La Tène. În cadrul cercului se seriază și alte ornamente ca rozeta, roza vînturilor etc. În legătură cu cercul s-a dezvoltat și motivul soarelui. Acest motiv este extrem de vechi: crucea încîrligată derivă din motivul soarelui, iar cele patru cîrlige indică sensul de rotație a astrului solar. El era cunoscut de iliro-traci, iar mai tîrziu și de alte popoare. Motivul soarelui apare pe piese ceramice din epoca bronzului din săpăturile mai vechi de la Monteoru, chiar, după cît se pare, în forme variate de interpretare. Valoarea simbolică inițială a acestui motiv ornamental s-a pierdut. Orna-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentul, stilizat, n-a mai fost cu timpul recunoscut ca reprezentînd soarele. El a rămas ca simplu motiv ornamental. Mai tîrziu, motivul simbolic al soarelui este reluat și înfățișat oarecum naturalist, ca un cerc înconjurat de raze, mai ales pe porți de curte în Transilvania și Moldova.

Pătratul. Acest motiv ornamental revine adeseori umplut la colțuri sau chiar punctat.

Arcul. Adeseori arcul, acest ornament generator de ornamente, apare discret pe obiecte de mici dimensiuni, fluiere, bîte etc. Ornamentul în arc de pe bîtele și fluierele păstorilor mărgineni și ungureni din sudul Carpaților poartă denumirea de «căpriță». El este așezat în rînduri, alternînd cu alte motive: spirală, zimți etc.

Funia. În decorarea porților gorjene apare funia, un gen de torsadă care se observă și la stîlpii de casă, cu puternice efecte decorative.

În ornamentica populară în lemn apar destul de des și alte ornamente ca împletitura (la bîte), teșitura, floarea de cruce etc.

Ornamente vegetale. Pentru a realiza ornamente vegetale, artistul popular caută să obțină elementul respectiv ca într-o sculptură. În arta noastră populară se întîlnesc de obicei puține motive ornamentale vegetale și care revin cu totul rar: bradul, frunza etc., în timp ce în arta populară secuiască apare motivul lalelei, precum și alte elemente florale, pentru care, spre a fi cît mai veridic realizate, se recurge adesea chiar la colorare.

Trebuie remarcat că motivele ornamentale vegetale se prezintă adeseori stilizate. În tehnica ornării lemnului există posibilitatea de a realiza ornamente florale stilizate în două chipuri:

a) prin linii drepte,

b) prin linii curbe derivate din arc de cerc.

În primul caz, dispoziția simetrică a unor linii poate să redea imaginea în care sînt așezate părțile componente ale unui motiv floral (tulpină — ramuri, petale etc.). Sistemul de stilizare prin linii drepte este dominant în arta noastră populară; se observă deopotrivă și în unele opere textile (scoarțe moldovenești).

În al doilea caz este urmărit conturul elementelor componente și stilizarea pare naturalistă. În arta populară maghiară și săsească un asemenea procedeu este tipic.

Motivele vegetale apar pe obiecte variate, aparținînd tuturor categoriilor: unelte de muncă, mobilier etc. și aceasta mai ales în arta populară săsească și maghiară.

Ornamente zoomorfe. Între motivele mai rar întîlnite se cuprind și cele zoomorfe, care revin mai ales ca un ecou al unei tradiții. Dintre aceste motive amintim șarpele, care se observă la porțile de curte sau pe bîte păstorești, capul de cal, care apare la anumite elemente de arhitectură, căpriori etc. Este cît se poate de evident că unele dintre ele, între care și șarpele de la porțile de curte, au valoare simbolică.

Alte motive ornamentale. Sub influența săsească, în Transilvania s-au dezvoltat ornamente reprezentînd embleme de bresle, ca acele ale tîmplarilor, care apar pe porțile de curte. Emblematica a luat o nouă înflorire după 1944. Desigur că numărul ornamentelor posibile este mai mare, dar, datorită caracterului lor sporadic sau ca valoare compozițională (asocieri de ornamente în compoziții cu scene de vînătoare, grupuri de animale etc.), ele nu intră în considerațiile de față.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Elementele ornamentale, enumerate din cele cîteva categorii amintite, formează un repertoriu destul de bogat. Dacă ținem seama și de varietatea tehnicilor care pot fi asociate la ornarea aceluiași obiect, ne putem da seama de gama bogată a ornamenticii populare în lemn. Artistul popular nu folosește însă motivele ornamentale și nici tehnicile numeroase, la întîmplare. Numărul lor ridicat nu este un motiv de încărcare a obiectului. Dimpotrivă, el respectă legile decorative cu o strictețe, care asigură artei populare în lemn o măiestrie desăvîrșită. Ritmul în decorarea obiectelor din lemn este atît de riguros, încît, din lipsa înțelegerii lui de către cei care încearcă să valorifice arta populară în lemn, realizează lucrări greoaie, prea încărcate, lipsite uneori de orice simț al armoniei.

Tendința de valorificare a elementelor de artă populară în lemn este destul de veche. Pentru o reușită în această direcție pare că s-a ținut seama prea puțin de două obiective importante: valoarea intrinsecă a produselor create și necesitățile celor pentru care sînt create. Rolul artiștilor plastici în lemn nu este de a imita sau multiplica, ci de a folosi din tradiția formelor, a tehnicii, a ornamenticii și a cromaticii populare, ceea ce este necesar pentru a înnobila sau a îmbogăți categoria obiectelor artistice din jurul nostru. Obiectele produse nu se pot dezlega de dorințele consumatorilor, indiferent dacă ele privesc uzul practic ori tind să satisfacă necesitățile de frumos.

Concluzii. Manifestările de artă populară în lemn se continuă fără încetare din epoca preistorică. Toate documentele de-a lungul istoriei indică un caracter geometric al manifestărilor de artă populară în lemn. Ținînd seama că acest caracter este specific și pentru alte domenii ale artei populare plastice, se poate conchide că stilul artei populare romînești este prin excelență geometric.

În numărul mare de ornamente, nu trebuie să vedem neapărat un specific al artei noastre, ci mai degrabă în modul în care artistul popular operează cu aceste ornamente, asigurînd anumite genuri de compoziție, cu un ritm specific, față de mai multe popoare. Dar și în acest caz pot fi asemănări, ca în cazul artei noastre populare cu cea ucraineană, bulgară etc. Tehnicile, înafară de unele dintre ele, destul de primitive, nu sînt nici ele tipice numai pentru arta populară romînească; rămîne specifică însă măsura în care se recurge la asemenea tehnici.

În ornamentica populară în lemn există deosebiri față de ornamentica similară săsească și maghiară, prin aceasta indicîndu-se în mod clar că substratul de dezvoltare în artă la cele trei populații nu este același. Există totuși influențe reciproce, care n-au dus decît în rare cazuri la înlocuirea stilului ornamental specific. Dar acesta este subiectul unei lucrări de detaliu.

Valorificarea artei populare în lemn poate avea loc cu folos numai dacă se pornește de la cunoașterea tehnicii de ornamentare, gamei de ornamente, și mai ales de la simțul care stă la baza compoziției, care la prima vedere pare simplu, dar în realitate corespunde unor legi decorative precise și destul de complexe.

Studiul manifestărilor de artă populară în lemn duce astfel la înțelegerea genezei unor manifestări de artă și la cunoașterea mai justă a valorii lor.

Prin rezolvarea unor probleme de artă populară se aduce o contribuție la înțelegerea etnogenezei poporului nostru, care păstrează elemente de cultură din epoci care depășesc perioada de formare a popoarelor.

Un studiu comparativ al ornamenticii populare în lemn la romîni, ucrainieni, bulgari, maghiari și sîrbi etc. este necesar pentru a se evita concluzii eronate sau unilaterale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

РУМЫНСКАЯ НАРОДНАЯ РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Хотя искусство орнаментировки дерева весьма древне, многие художественные изделия не сохранились вследствие того, что они сгнили или сгорели. Все же, косвенным путем мы можем вывести заключение, что это искусство было известно в Румынии еще со времени неолита. Так, на керамических изделиях культуры Вэдастра (около 2500 лет до нашей эры) существует целая гамма орнаментов геометрического характера в форме волчьего зуба, треугольников, квадратов, зигзагообразных линий и т. д., допускающих существование техники, чуждой технике орнаментации керамики, но применяемой при орнаментировке дерева. Орнаменты этой керамики выполнялись заостренным наконечником на необожженном сосуде после его подсушки. Этот заостренный наконечник является инструментом, при помощи которого выполнялись в этот период орнаменты по дереву. Гамму геометрических орнаментов неолитической керамики Вэдастра можно найти сегодня на всем протяжении Румынии на художественных изделиях из дерева.

Технические средства, применяемые сегодня при резьбе по дереву в народном искусстве, многочисленны. За редкими исключениями орнаменты носят геометрический характер. В противовес народному физиопластическому искусству, передающему почти точь в точь морфологические структуры из окружающей среды, румынское народное искусство идиопластично, ибо прибегает к геометрическим линиям в бесконечных соединениях и сплетениях, абстрагируя их или оперируя с абстрактными элементами. Стиль румынского народного искусства чисто геометрический. Идиопластический характер искусства на территории Румынии тянется с доисторических времен. Таким образом, румынское народное искусство оказывается плодом многотысячелетней традиции.

Путем разрешения некоторых вопросов, касающихся народного искусства, косвенно вносится вклад в понимание этногенезиса румынского народа, сохраняющего элементы культуры эпохи, предшествовавшей периоду формирования народов.

L'ORNEMENTATION DU BOIS DANS L'ART POPULAIRE ROUMAIN

(RÉSUMÉ)

Bien que l'art de l'ornementation du bois soit très ancien, les objets d'un caractère artistique n'ont pas été conservés à cause du feu ou de la pourriture. On peut toutefois se rendre indirectement compte du fait que cet art était déjà connu dans ce pays à l'époque néolithique. Ainsi, dans la céramique de la civilisation Vădastra (environ 2500 a.n.e.) il existe toute une gamme d'ornements géométriques: en dents de loup, triangle, carré, losange, ligne en zigzag, etc., qui fait présumer l'existence d'une technique étrangère aux techniques d'ornementation de la céramique, employée à l'ornementation du bois. Les ornements de cette céramique ont été exécutés, à l'aide d'une pointe acérée, sur le vase cru, une fois sec. Cette pointe ne pouvait être que le même outil à l'aide duquel était exécutée, à cette époque, l'ornementation du bois. La gamme d'ornementations géométriques de la céramique néolithique de Vădastra se retrouve aujourd'hui sur les objets d'art en bois, sur toute l'étendue du pays.

Nombreuses sont les techniques employées aujourd'hui à l'ornementation du bois dans l'art populaire roumain. Sauf de rares exceptions les ornements sont géométriques. Par opposition à l'art populaire physioplastique, qui reproduit presque littéralement des structures morphologiques du milieu environnant, l'art populaire roumain est idéoplastique, car il a recours aux lignes géométriques en associations et parentés infinies, faisant usage de l'abstraction ou travaillant avec des éléments abstraits. Le style de l'art populaire roumain est nettement géométrique. Le caractère idéoplastique de l'art sur le territoire de ce pays est continu depuis la préhistoire. L'art populaire roumain apparaît ainsi comme le fruit d'une tradition plusieurs fois millénaire.

La solution de certains problèmes d'art populaire contribue indirectement à faire comprendre l'ethnogénèse de notre peuple qui conserve des éléments de culture d'époques antérieures à la période de formation des peuples.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ELEMENTE DECORATIVE ÎN BORDEIELE DIN SUDUL REGIUNII CRAIOVA*

de GH. FOCŞA

1. ÎNCEPUTURILE ARTEI POPULARE

În studiul anterior publicat în revista «Studii şi Cercetări de Istoria Artei» nr. 3—4—1955 — a fost analizată evoluţia istorică, tipologia, structura arhitectonică şi elementele decorative în arhitectura acestui tip arhaic de locuinţă — ale cărei origini merg foarte departe în trecut, ajungînd pînă la cîteva milenii înaintea erei noastre. În studiul de faţă ne propunem să analizăm din punct de vedere al realizării artistice — în forme, ornamente şi compoziţii cromatice — diferitele categorii de obiecte care constituiesc inventarele acestor locuinţe: mobilier, ustensile de casă şi unelte de muncă, vase de lemn şi ceramică, elemente de port, ţesături şi covoare, etc. Aceste obiecte au fost, în marea lor majoritate, executate cu gust artistic, ansamblul lor urmînd să dea o înfăţişare atrăgătoare unei asemenea locuinţe. Ele ilustrează varietatea şi aspectele specifice ale creaţiei artistice multilaterale din această zonă.

Deşi asemănătoare în ceea ce priveşte dispoziţia, aspectul şi rostul încăperilor, tipurile de bordeie diferă după dimensiuni, după numărul încăperilor, după cantitatea şi calitatea materialului lemnos folosit la construcţii şi mai ales după numărul, materialul şi calitatea artistică a multor obiecte din interior. Ansamblul acestora scoate încă mai mult în relief deosebirile materiale între diferitele categorii ale populaţiei ţărăneşti. Unele obiecte sînt, în bordeiele săracilor, improvizate din produse ale naturii şi ale ogorului, sau făcute în gospodărie din materiale la îndemînă: tiugă pentru sare, tiugă pentru apă; cauc şi doniţă din lemn, ţoale, « trenţare » ţesute din cîrpe şi din cînepă groasă. Aceleaşi categorii de obiecte sînt, în bordeiele celor înstăriţi, mai numeroase şi făcute din materiale mai scumpe — cauc, tigaie şi căldare din aramă, gravate cu frumoase motive decorative; cergi, velinţe, scoarţe şi chilimuri din lînă, cu multă măiestrie artistică lucrate.

Fiind supravieţuitoarea unui tip de locuinţă primitivă, găsim, în bordeie, urmele celor mai elementare şi mai primitive manifestări ale gustului estetic, obiectele primare ale artei populare, baza de la care vor fi plecat cîndva începuturile tuturor genurilor de artă. Ele ne ajută să formulăm un răspuns mai plauzibil cu privire la originea artei şi la semnificaţia ei socială.

---

* Studiul de faţă este o continuare a celui publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 3—4, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din seria de obiecte materiale pe care le aflăm în bordeie, unele naturale, altele opera omului, distingem trei categorii deosebite, dacă le privim din punctul de vedere al contigenței lor cu arta:

a. Obiecte naturale, păstrate pentru valoarea lor estetică și de podoabă, pe măsura gustului poporului.

b. Obiecte practice, utile diferitelor necesități ale vieții, cu privire la care s-a afirmat preocuparea omului pentru crearea frumuseței.

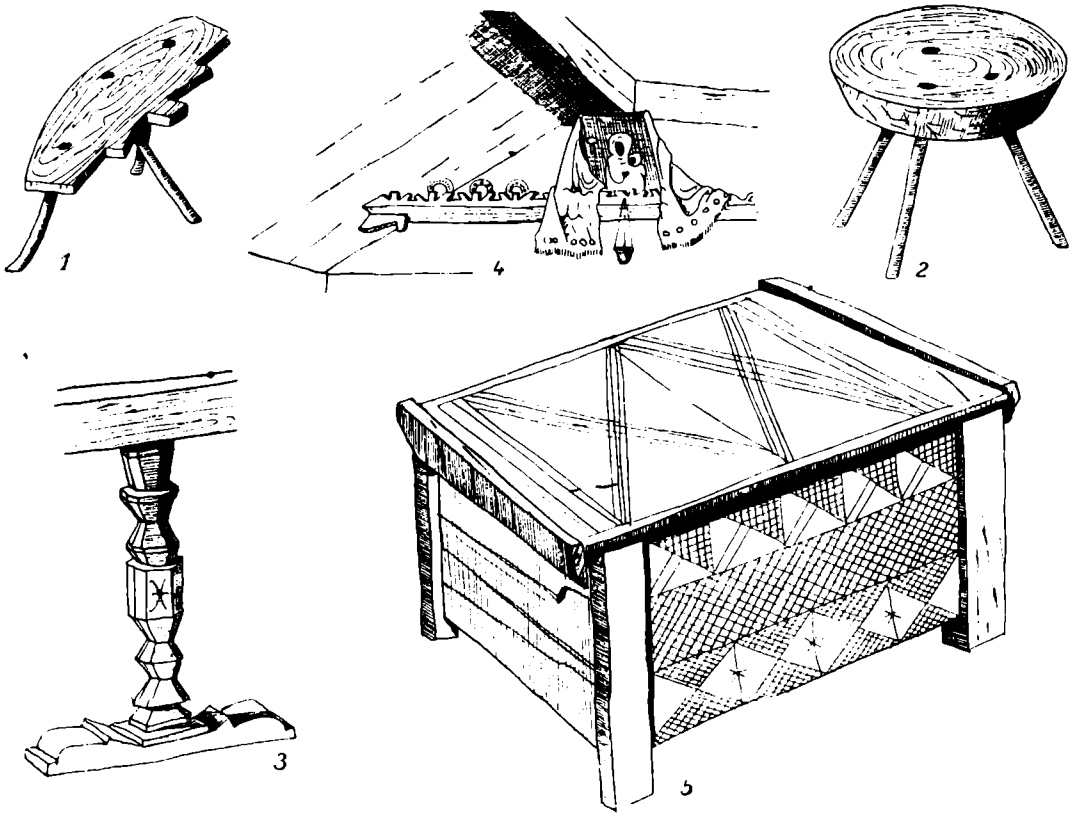


Fig. 1. — Scăunel pe trei picioare. Fig. 2. — Scăunel pe trei picioare. Fig. 3. — Picior de pat și talpă cu încrestături. Fig. 4. — Poliță încrestată cu ceramică și icoane. Fig. 5. — Lacră ornamentată « în scobeli ».

c. Obiecte magice și de cult religios, al căror caracter artistic este asociat cu scopul simbolic, reprezentativ.

a. Bordeiele oferă numeroase pilde concrete și elocvente despre satisfacerea gustului estetic, mai întîi prin alegerea, conservarea și expunerea unor obiecte din natura înconjurătoare, ale căror forme naturale bine proporționate și culori armonioase sînt apreciate din punctul de vedere estetic și folosite pentru împodobirea interiorului locuinței: « coronițe din păiuș și tămîioare », din florile de cîmp adunate « după suhat, după livadie », spice frumoase de grîu împletite ca « barba popii » și « barba călugărului », ori legate cu fir roșu ca « barba lui Dumnezeu » [1], coronițe

[1] Spicele cele mai mari se taie la sfîrșitul secerișului de un copil, băiat sau fetiță, se leagă cu fir roșu și se păstrează peste an. Boabele lor amestecate cu bani, cîteva nuci, cîteva mere și cu grîul de sămînță, se aruncă pe ogor la începutul semănatului, după un vechi rit magic agrar.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și chite de busuioc pe polițe sub grindă la icoane, șiruri din bucățele de « iarbă mare » pe ață de cînepă atîrnate la fereastră [1].

Atracția cea mai mare au exercitat-o însă penele păsărilor, cele mai viu, mai frumos și mai armonios colorate: gușa și coada cocoșului, aripa rățoiului, penele păunului etc., pe care le găsim rînduite în cuie pe pereții locuinței, ca obiecte decorative, policrome [2].

b. Al doilea pas important în arta populară a fost făcut atunci cînd aceleași elemente din mediul natural înconjurător au fost transpuse, ca imagini artistice, în obiectele concrete făurite de om. În diferitele obiecte artistice regăsim imagini inspirate de flora și fauna regiunii.

Fig. 6. — Căuc de băut apă, din lemn.

c. În al treilea stadiu, obiectele create pentru nevoile imperioase ale vieții, acțiunile și credințele omului însuși, devin surse de inspirație și se reflectă în operele lui ca imagini artistice, decorative.

2. MOBILIERUL

Cuprinde piese a căror evoluție istorică, în corelație cu evoluția locuinței, începe de la formele cele mai rudimentare procurate în gospodărie. Două « buturoage » de stejar, rădăcini mari de copac retezate cu toporul, avînd fața netedă la partea superioară și ramurile groase ca picioare de sprijin, sînt așezate în ambele laturi la intrarea bordeiului și folosite drept scaune pentru stat la odihnă și la lucru în fața locuinței orientată de obicei către soare.

Laviță din trunchiuri mari de lemn spintecate și cioplite cu toporul, sînt așezate pe butuci de lemn în lungul pereților din ogeac; *paturile* sînt făcute din scînduri prinse pe pari bătuți în pămînt; *scăunelele* pe trei sau pe patru picioare sînt folosite la vatră și în jurul *mesei* rotundă și joasă, cu trei picioare.

Unele scăunele mai recente, în forme rotunde, ovoidale și semicirculare, lucrate de meșteri cu oarecare specializare, au încrestături pe margini, marcînd astfel tendințe artistice. *Scaunele mari* pe patru picioare și cu spătare, au apărut în camera de locuit abia în primele decade ale secolului al XX-lea, și prezintă diferite forme de cioplituri și încrestături decorative. O mai evidentă dezvoltare artistică prezintă paturile cu picioarele încrestate așezate pe tălpi tot din lemn încrestat, în forme armonizate cu profilul piciorului respectiv. Cioplite și modelate în forme variate, ele sînt asemănătoare diferitelor tipuri de stîlpi care împodobesc

---

[1] Șirurile din rădăcină de iarbă mare « săpată din vale după lăsatul de post în prima săptămînă », sînt purtate de adolescenți la gîtul cailor într-o fugă magică prin sat la Sîn Toader, sînt purtate de fete pe cap pînă la Paști, sînt folosite de toți la spălat pe cap pentru dezvoltarea părului și contra durerilor de cap, în pulbere pentru tratat diferite bube, în bucățele pe cărbune pentru emanat miros frumos în casă.

[2] *Gușa cocoșului*, agățată în cui sub grindă — « de frumuseță ! Cînd tăiem cocoșii și au gușa frumoasă o jupuim și-o punem în casă. Alții iau coadele cele ca secerea, alții iau gușa . . . Ce-i mai principalul ! ». Este vorba de cocoșul tăiat la anul nou « de l-a dus la nași cu copilul mic de l-a dat la grindă ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

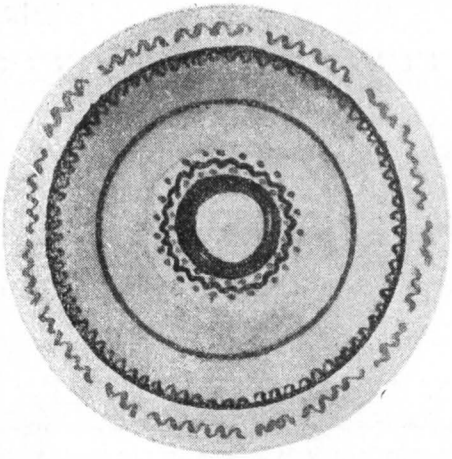


Fig. 7 — Taler.

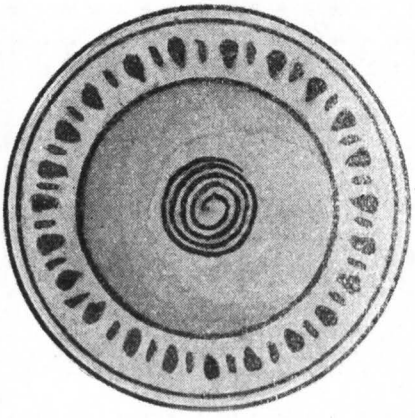


Fig. 8. — Taler.

Fig. 9. — Ceașcă pentru țuică.

prispele și fațadele caselor din nordul regiunii Craiova [1]. Dăltuituri mascate în picioarele unor asemenea paturi, au servit în trecut ca ascunzători pentru bani.

Mai variate și mai interesante forme artistice prezintă *polițele* lungi pînă la 4—5 m, așezate deasupra intrării în ogeac, în lungul celor doi pereți laterali și sub grindă la peretele din fundul camerei de locuit. Ele sînt prinse pe cuie mari de lemn bătute în bîrnele din perete sau susținute de « mîini » ori « gît și cap de cal », după forma dată celor două bucăți de lemn, folosite ca suporturi prinse în mîrtacii de la tavan. Polițele au marginile de către interiorul încăperii proeminente și încrestate în diferite forme, amintind o corolă de floare, o pasăre în zbor, o cruce etc.

Încrestături asemănătoare împodobesc « coardele » sau « corlatele » care susțin coșul așezat deasupra vetrei în ogeac.

« *Lacra* » veche de zestre, construită numai din lemn de stejar și de fag, cu capac în țîțînă de lemn, fără metal, este mai ales opera artistică a meșteșugarilor rudari. Înflorată « din scobeli », ea are fața acoperită cu tot felul de motive decorative scrijelate în forme geometrice simple. Diferitele compoziții ornamentale sînt alcătuite din variate îmbinări de linii drepte și frînte, linii curbe, cercuri și semicercuri, pătrate și romburi etc.

« *Lada* » de zestre mai recentă, apărută în ultimii 70—80 de ani, din lemn, cu legături și balamale metalice, este pictată cu motive de păsări, flori și chipuri de oameni, policrome.

« Lada cu coroană » este rezultatul răspîndirii în tîrguri a produselor artizanale săsești brașovene.

Un al treilea tip de ladă cu decor floral policrom, este produsul atelierelor meșteșugărești din tîrgurile Caracal, Craiova și Tg. Jiu.

De la începutul secolului al XX-lea și pînă în prezent, suprafața decorată a fost acoperită treptat cu litografii colorate în registre diferite, pe care alternează motive florale și chipuri de femei. Cele recente sînt în întregime acoperite cu litografii din hîrtie colorată.

---

[1] Vezi Gh. Focșa, *Elemente decorative în arhitectura populară din zona Jiului de Sus*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3—4, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 10. — Oală de fiert

Fig. 11. — Ulcior pentru apă

Fig. 13. — Borcan mic pentru fiert țuică

Fig. 12. — Borcan mare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3. VASELE

Sînt confecționate din scoarța curcubitaceelor, din lemn, din pămînt uscat la soare și ars în foc, din fier și din aramă. Au mărimi și forme potrivite cu scopurile lor practice, sînt realizate în tehnici variate după felul materialului și ilustrează o îndelungă evoluție istorică și artistică.

a. *Din scoarța cucurbitaceelor* cultivate în grădină și pe ogoare, se folosesc ca vase de diferite forme și mărimi, tiugele, caucele și cotrunele pentru băut, turnat și transportat tot felul de lichide. Se păstrează în ele sarea și lingurile în « unghețul » de lîngă foc. Se caută formele armonioase și cele adecvate, mai bombate sau mai alungite, cu gît curbat sau cu umflături pentru a sprijini baera de agățat, se îndru-

Fig. 14 și 15. — Clondire pentru băut țuică și vin.

mează creșterea lor în forme corespunzătoare nevoilor practice, se păstrează în uz unele exemplare de peste 100 de ani.

b. *Vasele de lemn* sînt numeroase și variate ca formă și capacitate: linguri, cauce, talgere, blide, solnițe, găvane, găvănele, căpistere, albii, ploști, doniță, butoiașe, fedeleșe, fedeleșuțe, butii, butoaie și bălîrci..... Se folosesc la servit la masă, la păstrat și transportat lichide și alimente, la preparat pîinea și mălaiul etc. Se folosește la confecționarea lor, în tehnici deosebite, lemn de esențe diferite: plop, salcie, arin, fag, salcîm, păr, stejar, brad etc.

În toate aceste diverse categorii găsim exemplare cu forme mai perfecte și ornamente ca podoabă artistică, realizate în tehnici diferite prin ciopliturî, încrestăturî, împunsături, scobeli, pirogravură etc. Cele mai bogat ornamentate sînt lingurile, caucele și solnițele. Scrijelituri longitudinale pe coadă, crestăturî și tăieturî transversale, « dințișori » și flori etc. Uneori coada de lingură este « însemnată » cu o reprezentare antropomorfă, iar coada arcuită și încrestată a caucului folosit la turnat și la băut apa, este terminată cu o frumoasă stilizare de « cap de cal ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

c. *Vasele din pămînt ars* sînt bogat reprezentate în bordeie, mai ales prin produsele meșterilor olari din cele trei sate *Oboga* de Sus, de Jos și de Mijloc. Găsim categorii diferite ca formă și capacitate, răspunzînd numeroaselor nevoi practice ale vieții zilnice.

Străchinile, talerele și castroanele, mai mici și mai mari, folosite pentru păstrat și servit alimente la masă, au decor ornamentat înlăuntru, într-o gamă cromatică compusă din 3—4 culori armonizate cu fondul roșu cărămiziu, sable sau galben. Motivele ornamentale sînt dispuse concentric, de la fund spre margini în registre succesive: cercuri, roate, cochilia melcului în spirală, floarea-soarelui, laleaua, mușcata apoi vergi și frunzulițe. Pe margini « ghenar » din linii șerpuite, « cotele » cafenii sau vișinii, dunguliță galbene și frunzulițe verzi.

Un taler cu marginile încrețite are fondul roșu cărămiziu, în fund o lalea galbenă cu frunze verzi și împrejur un « troian » sau « cotel » șerpuit, închis cu galben și verde; altul are culoarea de fond « galben ruginos » și ca decor vergi albe alternînd cu cele maron închis.

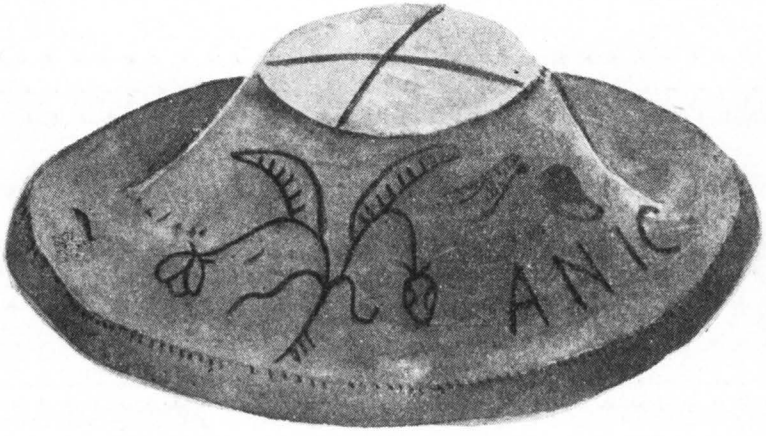


Fig. 16. — Țest ornamentat.

Vasele de capacitate, diferite ca forme și mărimi, cuprind mai multe categorii:

Ceșcuțe de țuică, folosite în special la băut țuică fiartă din castronul așezat în mijlocul mesei la nuntă; unele au formă obișnuită de oală, altele formă cilindrică. Predomină culoarea maron închis înlăuntru și galben portocaliu în afară, unde se fac cîteva elemente ornamentale: cercuri și puncte cu maron pe fondul galben, dunguliță sau flori albastre.

Cănile de băut apă, în aceeași gamă cromatică, exteriorul în sable sau galben, interiorul în maron, sînt împodobite cu mai multe elemente decorative: cerculețe, « cotele » sau « troiane » sus și jos cu maron sau cu alb, «jiraie cu puncte», iar între ele trei cireșe roșii cu frunze verzi, lalele galbene cu frunze verzi, sau flori de tufănică în vișiniu cu alb și verde, pe fondul galben.

Cănile sau oalele de vin, borcane cu țîță pentru turnat sau băut, sînt împodobite cu flori, lalele, ghiocei, în galben și verde pe fond maron; cîte două brîie albe sus și jos, între ele ramuri de cireș cu alb, verde și galben, pe fond cafeniu.

Oalele de fiert, de lapte și de dus mîncare la cîmp, cu una și cu două « mănuși », între 2—6 litri capacitate, au ornamentele dispuse pe registrul superior și alcătuite din grupe de linii circulare, drepte sau ondulate, brîie, troiane și tigheluri, cu alb,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 17, 18 și 19. — Toarte metalice la donițele de apă. Fig. 20. — Tigae din aramă și detaliu de ornament. Fig. 21.— Căuc de băut apă și detaliu de ornament. Fig. 22— Cană de aramă și detaliu de ornament.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

maron sau brun și verde închis, pe fondul roșu; cu alb, maron sau brun și verde închis pe fondul roșu-cărămiziu sau brun.

Urcioarele pentru vin și pentru apă, smălțuite complet sau numai la jumătatea superioară, fondul maron închis sau cafeniu, și mai deschis jos, ornamentele plasate pe registrul superior, alcătuit din perechi de cercuri albe sau gălbui, între ele un troian șerpuit, ghirlande de flori, rîulețe; la gît bantă cu verde, gura cu « galben lămîios », mănușa cu țiță pentru băut. La alte exemplare decorul este alcătuit din flori de tufănică și ochiul boului în maron, verde, galben « ruginos » și alb pe fondul maron închis, sau pe fond galben ruginos, flori de răsură cafenii cu verde și alb; pe fond maron, troian galben cu verde, cotituri cărămizii; dungi albe în zig-zag, troian șerpuit, două brîie cu alb, unul cu negru, iar în jurul gîtului o floare în păstăi, la gură bantă verde.

Borcane mari de păstrat untura, sînt încinse la mijloc cu două « brîne » în relief, cu ornamente alveolate prin apăsare cu degetul. Aceleași elemente decorative, determinate de necesități practice, ca o măsură de întărire a vasului, care persistă din neolitic, se regăsesc pe cele două mănuși opuse și pe gura vasului. În spațiul dintre cele două brîie și pe registrul superior, trei șiruri de butoni și forme ca luna la primul pătrar completează cîmpul ornamentat. Decorul este aici în reliefuri diferite sub smalț monocrom, efectele artistice remarcabile rezultă mai ales din jocul de umbre și lumini.

Unele forme specifice sînt determinate de caracterul propriu al vetrei libere, pe care alimentele se fierb în oale de lut în jurul focului, sau în « *ghivice* » ca un fel de tăvi sau castroane cu marginile mai înalte, așezate sub țăstul înfierbîntat în prealabil și înconjurat de jar.

Forme deosebite, în exemplare mai rare, prezintă borcanele cu țiță folosite pentru țuică și clondirele în formă de sticlă, folosite pentru păstrat « aiasma », cu decor în brîie verzi și puncte albe etc., pe fond maron.

Printre acestea din urmă, olarii din Oboga au excelat în dezvoltarea formelor zoomorfe, avimorfe și antropomorfe, impresionante nu numai prin combinarea armonioasă a culorilor sub smalțul care le dă strălucire, cît mai ales prin expresivitatea realistă a imaginilor reprezentate.

În aceste imagini ajung pînă în zilele noastre ecourile unor tradiții milenare.

Clondirul de băut țuică, avînd forma după o reprezentare antropomorfă feminină, amintește figurinele antropomorfe din epoca bronzului, descoperite în săpăturile arheologice de la Cîrna [1].

Unele piese de ceramică modelate de olarii din aceste centre reprezintă vechi motive folklorice — barza cloșcă, de sub aripile căreia ies 7—8 pui, care poartă în ciocuri prunci de curînd născuți — iar altele reflectă preocupările actuale: tractoristul pe mașina care înlocuiește plugul cu atelaj animalier.

Din aceste analogii reținem observația că unele forme au persistat de-a lungul mai multor milenii, deoarece motivele de inspirație au rămas aceleași, dar destinația practică a obiectului s-a schimbat în mod radical, iar decorul a evoluat de la motivele incizate cu un corp tare în pasta moale, la cele policrome pictate cu cornul și cu pensula și acoperite sub smalț strălucitor și transparent.

d. *Ciobul* sau fundul de oală și de strachină spartă a servit multe veacuri în bordeie ca unealtă de iluminat cu seu de vită, de oaie, grăsime de porc, ulei vegetal și feștilă din fire de cînepă. Cucerind fierul, omul a înlocuit ciobul de oală spartă sau opaițul făcut din pămînt ars, cu « *ganța* » *din fier*.

[1] Vezi Nicolaescu-Plopșor și Vladimir Dumitrescu, *Statuetele din epoca bronzului descoperite în necropola de la Cîrna-Dolj*. Craiova, 1944, în special planșele 15 și 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

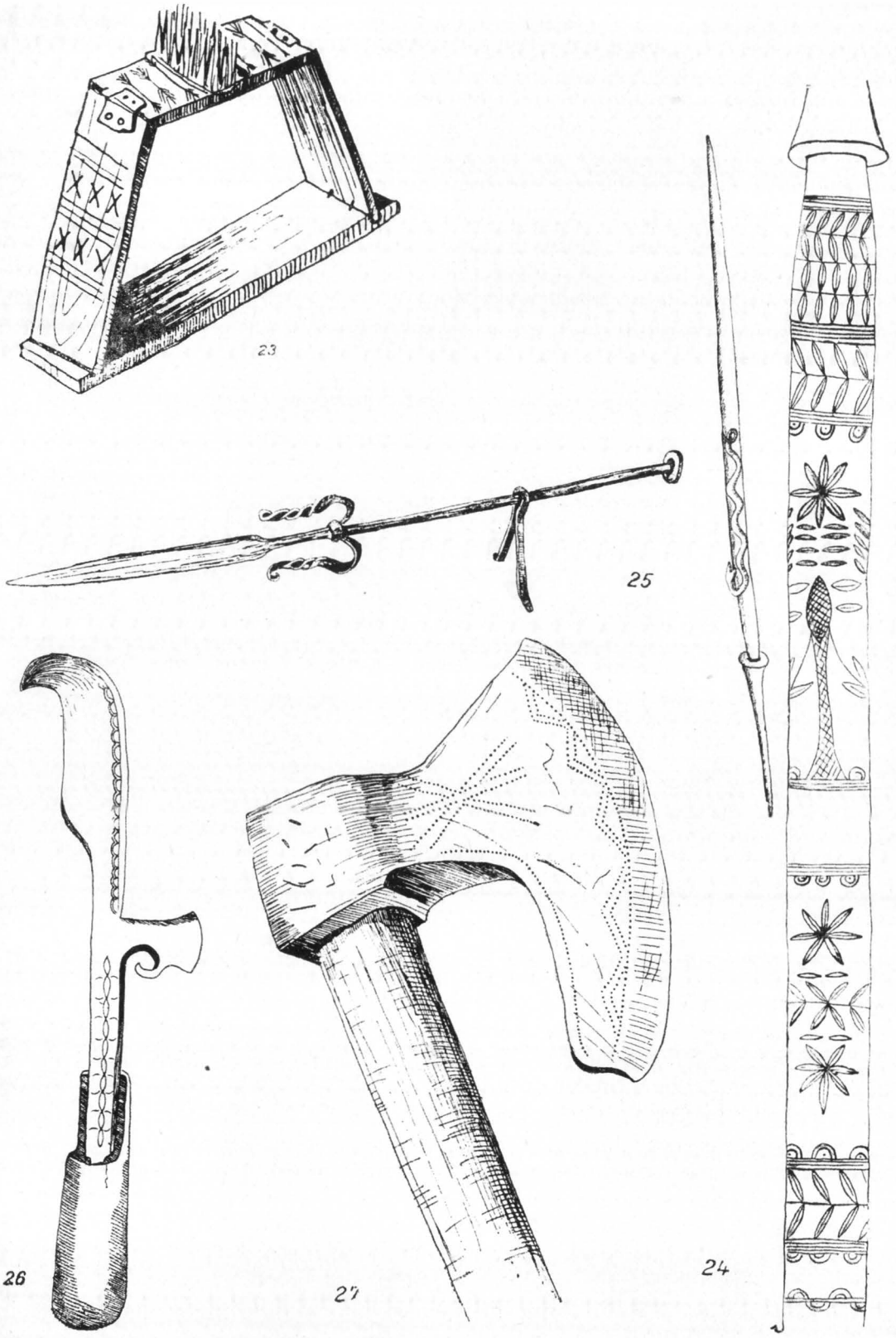


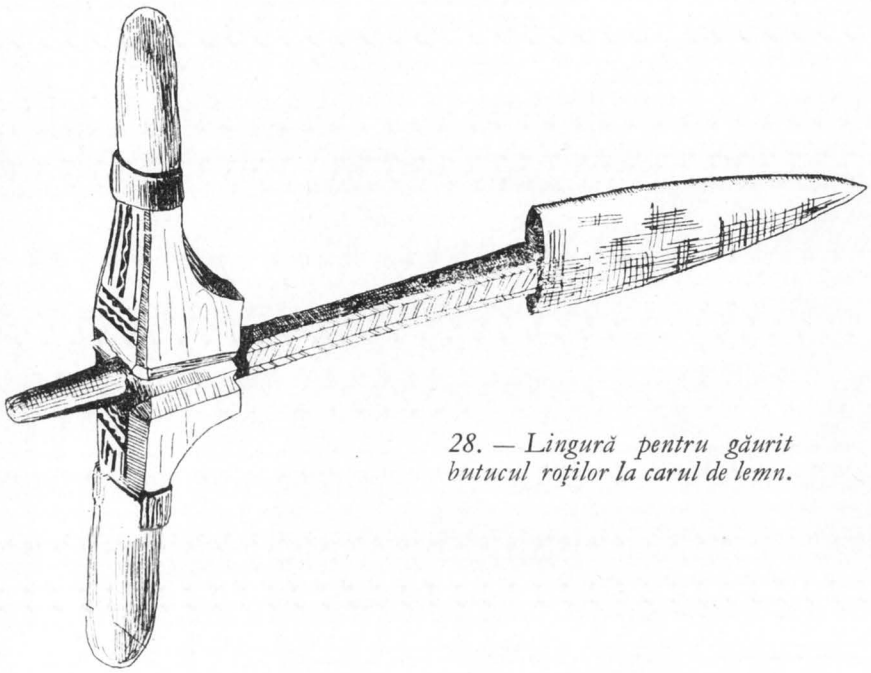
Fig. 23. — Darac cu ornamente pirogravate. Fig. 24. — Furcă de tors. Fig. 25. — Frigare pe două picioare. Fig. 26. — Cosar de tăiat la vie cu toporaş. Fig. 27. — Bardă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O tigăiță metalică prevăzută cu lănțișor și cîrlig de agățat, lucrate în fier forjat cu unele elemente decorative, de către meșterul fierar, « arde cu untură și cu feștilă din treanță ».

e. Și mai interesante sînt încă în bordei, din punctul de vedere al realizării artistice, *toartele* cu două « urechi », realizate de meșterii fierari, din fier forjat pentru vasele din lemn: doniță, găleată, căldare etc., fier răsucit și ondulat în diferite forme elegante, adaptate îndemînatec pentru mînuire. Printre imaginile lor decorative remarcăm și aici ondularea corpului și « capul șarpelui ».

f. În bordeiele celor înstăriți găsim mai multe vase din aramă, lucrate de meșteri căldărari: cauc, tigaie, cană, căldăruşă, căldare mijlocie (12—15 litri), căldare mare (peste 50 litri), folosite la băut, turnat și cărat apa, la fiert rufe și făcut săpun. Ele se moștenesc de la o generație la alta și se dau ca dar de nuntă din partea



28. — Lingură pentru găurit butucul roților la carul de lemn.

rudelor apropiate și a nașilor. În multe cazuri o asemenea împrejurare este consemnată într-un scurt text gravat pe vas. — « Suvenir de la familia Andronache — nașul, în dar la nuntă, 1929 » [1].

Pe corpul, pe toarta și pe coada vaselor, sînt gravate, prin lovituri directe cu ciocanul, sau prin lovituri în dălți de diferite forme, variate motive ornamentale: chenare din linii drepte sau în zig-zag, boabe de grîu, floricele mărunte, frunzulițe, steluțe, mărgele și cruciulițe.

Unele forme și ornamente arată influențe grecești și turco-orientale.

4. USTENSILE CASNICE ȘI UNELTE DE MUNCĂ

Printre cele care au forme artistice și împodobiri ornamentale deosebim două mari categorii: obiecte din lemn și obiecte metalice.

[1] Vezi bordeiul Florea D. Voinescu, Grozăveşti, 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a. *Obiecte din lemn* cu forme și ornamente artistice, printre ustensilele casnice și uneltele de muncă, sînt:

Pisălogul de usturoi, în diferite forme: de pară, de trunchi de con, de ciupercă, de buzdugan etc. cioplit și încrestat în lemn tare de păr, de nuc, de stejar, de salcîm.

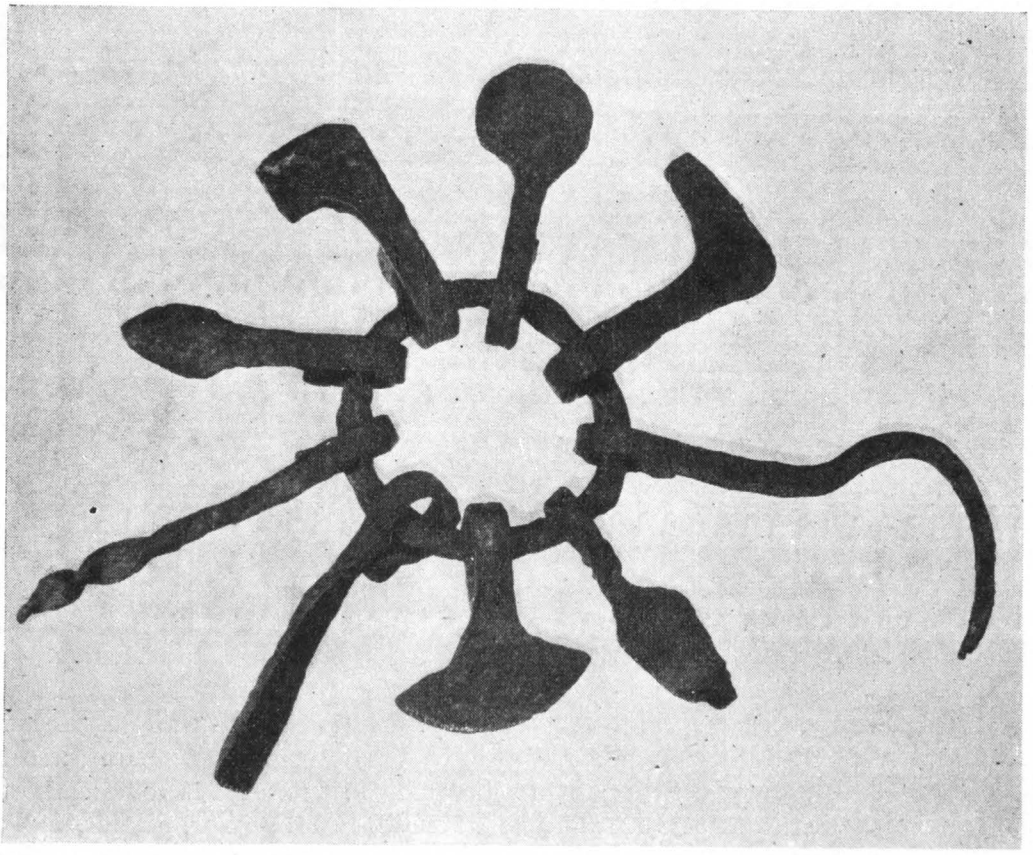


Fig. 29. — « *Fiarele pentru copii* »; (« *fiarele strigoilor* »).

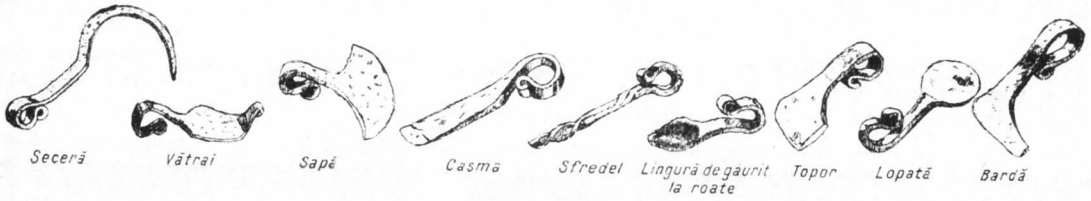


Fig. 30. — « *Fiarele pentru copii* », *detalii*.

Cobilița de cărat apă, cu linia arcuită adecvată scopului său practic, cu partea centrală cioplită mai lat, ca să se aștearnă mai comod pe umeri, este înflorată în lung prin încrestături ornamentale.

Bețele și bastoanele, pentru care se folosește de obicei lemnul tare și greu de corn, sînt înflorate prin scrijelături, făcute cu vîrful briceagului și cu « căprița » — o lamă din oțel cu două colțuri ascuțite în unghi, prin care se pot trage linii curbe, cercuri și linii paralele etc. Se fac astfel pe bastoane motive decorative în forme geometrice, flori, frunze, brazi și chiar reprezentări antropomorfe și zoomorfe mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

complicate, după care bastonul este uns cu grăsime sau cu ulei și apoi cu pulbere fină din funinginea de pe horn. Motivele se înnegresc, contrastînd cu fondul sable sau maron al lemnului lustruit și persistă ani de zile. La Zvorsca, Amăreștii de Sus și de Jos etc. tinerii păstori cultivă o asemenea artă. La Bucinișu motivele care împodobesc bastoanele sînt pirogravate.

«*Sclipeții*» războiului de țesut sînt în cele mai dese cazuri ciopliți în imagini antropomorfe stilizate. Ei au, ca și *dăracul* folosit la ales puzderia din cînepa melițată și la sortat în trei-patru categorii după calitățile ei, ornamente pirogravate. *Furca de tors* este mai simplă. Rotunjită la strung, ea are la mijloc umflături numite « mere », al căror scop practic este să fixeze caierul. Cea scrijelată cu vîrful briceagului și cu căprița, avînd bogate ornamente alcătuite din grupe de linii drepte și semicercuri, frunzulițe și flori, șarpele în relief etc., lucrată cu multă mă estrie artistică, în bicromie — negru și roșu — este mai degrabă o excepție care marchează influența altor zone [1].

b. *Arta meșterilor fierari* este bogat ilustrată prin ustensilele din interior: cleștele pentru foc, vătraiul mare și cel mic pentru tras jarul, fierul țăstului și fiarele coșului pentru mînuit și agățat țăstul și căldarea la foc, frigare pentru pui și pentru carnea porcului, pirostriile, pirostriile pentru frigare, custura înfiptă în corlată, satîrul și tocătorul — alcătuiesc seria destul de mare de obiecte metalice necesare bucătăriei, lucrate din fier forjat și din oțel, constituind un larg cîmp de manifestare artistică pentru meșterii fierari.

Calitățile lor artistice sînt exprimate în eleganța formelor, unele reprezentînd un chip de animal stilizat — ca satîrul făcut din fierul vechi de plug, prin torsiunea spiralată a mînerului rotund sau în patru muchii, prin felul ingenios cum sînt adaptate spre pildă cele două picioare ca suport și cele două brațe ascuțite legate cu patru brățări și patru inele sunătoare la frigare, prin ondularea buclată a fierului de la pirostrii, folosit pentru a sprijini frigarea deasupra jarului. *Arta* meșterilor fierari este reprezentată în bordeie și printr-o serie de unelte metalice de muncă: secure, bardă, teslă, cosor, sfredel, secere, lingura pentru găurit butucul la roata carului de lemn, apoi bleaurile și cuiele de fier din capetele osiilor și ale bucșilor, piroiul, tegliciul, urechile și japița proțapului; gînjurile și belciugele de la loitre, cercurile la butucii roților, vătraiele sau scările... piese care leagă și întăresc cu metal carul de lemn.

Forme elegante și frumos proporționate, ornamente gravate cu « dornul », drept, ca unghia și ca steaua, arată și aici multe și susținute preocupări artistice. Remarcăm printre acestea forma cu totul originală a cosorului de tăiat la vie cu lamă și mîner lung, asociat cu un mic toporaș, și lama acoperită cu înflorituri imprimate cu dalta.

Aceleași înflorituri în grupe de linii drepte și frînte, în linii curbe și semicercuri, în rozete și stele, revin în forme variabile pe lama de oțel a secerii folosită la tăiat coceni, pe muchea și lama uneltelor de cioplit — bardă, secure, topor, etc. — și pe « *toiagul* » lingurii din oțel cu care se lărgește gaura în butucul carului de lemn, la care și mînerul de lemn este ornamentat. Pentru localnici aceste ornamente au și rosturi practice, constituind semnul sau marca atelierului; « semn al meseriașului », sau mijlocul de a identifica atelierul la care a fost confecționat, și proprietarul în caz de pierdere sau de furt.

Cu preocupări artistice au fost confecționate de fierari și unele elemente care interesează arhitectura: cuiele din fier cu floarea lată, avînd mai multe fețe obținute

[1] Meșterul a învățat meșteșugul la închisoare de la alți condamnați.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prin lovituri cu ciocanul, folosite la ușile în tăblii; țițînile, balamalele și închizătorile metalice la porți și la uși, în dese cazuri cu forme și « cap de șarpe ». O reminiscență cu totul arhaică a artei meșterilor fierari sînt « *gențele* », « *fiarele pentru copii* », sau « *fiarele strigoilor* », reprezentînd miniatura artistic lucrată, a nouă unelte metalice de muncă, prinse pe un singur inel: cîrlig, sapă, lingură de roate, vătrai, topor, sfredel (sau spițelnic), lopată, bardă și cazma. Sătenii le mai scot ruginite cu plugul la arat pe miriște, pierdute din timpurile trecute, femeile le mai păstrează încă în fundul lăzilor și la cingătoare în situații excepționale. Ele se lucrează de meșteri fierari cu îndemînare și migală într-un complex de rituri magico-religioase și se folosesc la descîntece de către femeile cărora le mor copii.

Descoperirea fierului va fi declanșat o mare revoluție în tehnica omului neolitic, căruia i-a însutit forța brațului armat cu unelte metalice și va fi exercitat o atracție deosebită asupra mentalității lui primitive. Fierului și mai ales uneltelor făurite din acest metal, li s-au atribuit virtuți magice, puterea de a asigura procrearea dezvoltarea și continuitatea vieții, îndepărtarea duhurilor rele etc.

5. PORTUL

Lîna, cînepa, inul și blana oilor, au fost de milenii materialele de bază în confecționarea pieselor de îmbrăcăminte. Bumbacul și borangicul au o origine mai recentă.

Cămașa din tort dintr-o singură bucată sau din două bucăți cusute laolaltă, este cel dintîi element din îmbrăcămintea femeiească de toate zilele. Poalele sînt acoperite parțial cu două catrințe, zăvelci sau boscele, lungi și încinse la mijloc cu brîu și bete. În picioare poartă opinci sau « iminei », pe cap cîrpă lungă din cînepă și mai recent din bumbac, sau din borangic.

În prezent femeile se îmbrobodesc cu tulpane negre și poartă fuste și bluze din material de fabrică.

În vreme mai răcoroasă, peste poale puneau fustă încrețită, țesută în casă din lînă « scoarță din lînă », și peste « ciupag » pieptarul din blană de miel sau de oaie, cu sau fără înflorituri.

La vreme friguroasă de iarnă, femeile îmbrăcau un mintan, cojoc mai mare peste pieptar, ori o scurteică sau o șubă din dimie, împodobită cu găietane colorate.

În zile de sărbătoare se purtau în genere aceleași piese, mai frumos și mai bogat ornamentate. La solemnități, la nuntă, la sărbători mari, ieșeau mai clar în evidență diferențierile după categoriile sociale și după starea materială, marcate în piesele de îmbrăcăminte purtate. « Ăi sărmani se îmbrăcau mai potrivit »... din materiale la îndemînă și produsele mîinilor lor. Fetele bogate purtau la nuntă pe cap fes roșu sau alb, împodobit cu fireturi din argint, sau cu găitane, cu ciucuri din mătase negre sau albastru închis, material de import, de origine turcească, peste care îmbrobodeau un « petec » din bumbac subțire sau din borangic, frumos ornamentat. Pînza din « ațică », florile de lămîiță, alese cu acul din bumbăcel. La margine două vergulițe albe și una neagră între ele sau boboci pe « cîmp » și la frunte crengi cu frunze de soc — « Aveau fesuri de alea roșii, fetele, mamele noastre. Și batiste albe » [1]. Moda fesului pe capul miresci la nuntă era încă vie la 1892. Pînă la războiul din 1916, fesul s-a purtat și în zile de lucru. Moda a dispărut treptat începînd de la sfîrșitul veacului al XIX-lea, cu variații de la sat la sat. Cu salbe de aur la gît și

[1] Dumitru Constantin Tache—Amărești de Jos, 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

paftale de argint la mijloc, fetele bogate primeau în dar de nuntă — ca obligație din partea socrului — « *malatea* » din postav scump sau din mătasă, căptușită cu blană de lup sau de vulpe, tot de origine turcească [1].

Dintre piesele de îmbrăcăminte femeiască, cu mai multă măiestrie artistică au fost lucrate de femei: cămășile, catrințele sau zăvelcile și boscelele, betele sau brăcirile, continuînd și dezvoltînd o veche tradiție artistică. « Fiecare fată are zăvelcă, de la urzitul pămîntului » [2].

În împodobirea pieptarelor, cojoacelor și șubelor se oglindește măiestria artistică a meșterilor specializați. « Erau și atunci croitori și cojocari » [3].

Cămașa femeiască mai veche era croită din pînză în două ițe, țesută în casă, avea stanii (ieea) și poalele cusute laolaltă, avea mîneci lungi, slobode și salbă de

Fig. 35. — Pieptar bărbătesc, spate.

Fig. 36. — Pieptar bărbătesc, față.

flori, cusătură « la muscă » cu bumbac colorat negru și roșu, cu « foaia viței », iar la gură cu « melcișori ».

Podoaba mînecilor era cusătura în « tufăeri cu creci și fluturași » și « ghenar cu troian ». În platcă avea « troian de flori » și la gît « troian cusut pe icăluță ». Pe la umere « ghenare cu flori boboace și troian », combinații de șiruri « cu muște », cîte una, cîte două.

Pieptul mai putea fi încă împodobit cu « troian cu niște gheruțe, troian dus la drum drept, cu niște aripioare și struguraşi ». La poale cu două « troiane » și un « șabac »: jos cu « troian » negru șerpuit în zig-zag, și sus unul albastru « cotit »

[1] « Fesuri albe la miresele alea mai bogate, celelalte roşii cu moţ şi cu ciucure albastru închis . . . Venea din alte țări, cum vine marfa acum din alte țări, veneau pe apă, pe Dunăre, pe şlepuri. Ai bogați aveau rochii de mătase. Mama a avut o rochie de mătasă ş-a zis că nu pune malatea de postav pe mătasă. Să-i facă malatea tot de mătasă, cu piei pici colea . . . Atîrnau pieile de vulpi pe ici, la guler, la mînici, la piept, frumos, frumos . . . Erau malotele pînă în pămînt, cu piele de lup . . . *Salop*, le zicea. Rochie şi malatea îi făceau miresii socrii ăi de luau mireasa cu băiatul » — (Maria C. Smarandache, 100 ani, Grozăveşti, 28 iunie 1949).

[2] Dumitru Constantin Tache — Amăreştii de Jos, 1949.

[3] Dumitru Dumitrescu, 81 ani, Grozăveşti, 26 iunie 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 31. — Catrință (zăvelcă) femeiască cu curcani, fragment

Fig. 32. — Catrință (zăvelcă) femeiască cu oameni, fragment

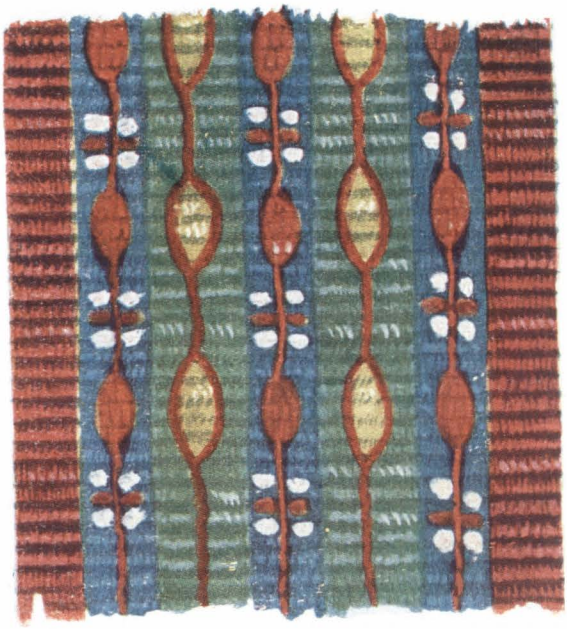


Fig. 33 și 34. — Detalii de ornament la brăciri (bete)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tot în aceeași formă; între ele un șabac, broderie cu găuri de jur împrejur. Șabacul se face prin scoaterea firelor. « Scoți fire și bați cu acul ».

Cătrințele, « *zăvelcile* » sau « *boscelele* », o pereche de șorțuri dreptunghiulare care se așază peste poale, una în față, alta în spate, mai lungi decît cele din nordul regiunii, sînt țesute din lînă cu cîmp roșu, cu două sisteme ornamentale distincte: zăvelcile — vergi policrome și carouri; boscelele — printre vergi policrome, alesătură bogată reprezentînd flori, animale, păsări și oameni. Frecvent sînt întîlnite imagini stilizate de oameni dansînd hora și curcani înfoiați sau pui mici. În această regiune de agricultură intensă oamenii cresc multe păsări și în special curci, ale căror imagini constituie surse de inspirație în creațiile artistice. Motivele ornamentale, scoase în relief prin fire de lînă sau de bumbac alb, arată influența artei populare bulgărești și sîrbești, mai evidentă încă la satele cu populație de origine sud-dunăreană ca în vîlnicele cu modele florale policrome pe fond negru sau roșu, numite « zăvelci de sîrbe » din Corlătești, Sîrbi etc.

Betele, sau brăcirile, se urzesc pe gard, se învelesc pe sulul războiului de țesut și se bat la țesut cu muchea cuțitului sau cu o mică spetează de lemn. Cele mai vechi erau într-o singură culoare, apoi în vergi policrome rezultînd din dispoziția firelor colorate în urzeală. Cele mai noi sînt în « ochiuri », lucrate cu măiestrie artistică remarcabilă. Firul bătăturii se face cunună pe mînă și se leagă pe rost. La bătătură se folosește fir de orice culoare, motivele policrome rezultînd din combinarea firelor urzelei. În exemplul din figura 33, țesut în patru ițe, alternează 9 vergi colorate, 6 mai înguste și trei mai late, pe fondul cărora sînt dispuse ornamentele. Axul de simetrie al întregii compoziții decorative este varga centrală (5), față de care sînt dispuse armonios ca suprafețe, distanțe și culori, celelalte fîșii colorate. Vergile mai înguste, egale între ele, sînt dispuse simetric față de vergile mai late (3, 5, 7) pe care se dezvoltă motivele decorative. Motivul decorativ numit « coalțe drepte » sau « urma caprei », în alb pe fond albastru închis (5) sau în galben «ruginos» pe fond verde (3 și 7) este perfect armonizat cu fondul celor trei fîșii pe care este ales, și cu ansamblul cromatic al întregii compoziții. Cu o îmbinare din cinci culori fundamentale și două motive decorative dintre cele mai simple « vergi » și « coalțe », se obțin efecte artistice prețioase.

La al doilea exemplar, țesut în 3 ițe, principiile compoziției decorative sînt aceleași, rezolvate practic cu alte formule: cele 7 vergi paralele colorate, egale, se succed astfel:

1. Axul central de simetrie este varga cu fond albastru (4) încadrată de două vergi în verde (3 și 5).

2. Pe cele trei vergi cu fond albastru (2, 4, 6) se dezvoltă un motiv decorativ « *guriță păpușii* », compus din patru bobițe albe separate prin două bobițe vișinii. Motivul se succede în mod simetric în lungul vergilor albastre, separat prin bobițe roșii, șirul lor avînd un fir roșu de legătură.

3. Pe cîmpul cu verde al vergilor (3 și 5) sînt înșirate bobițe « galben ruginos », ca al doilea motiv decorativ, și ele legate printr-un singur fir roșu care străbate prin mijlocul acestor vergi.

4. Vergile din margine (1,7) cu cîmpul roșu, încadrează compoziția decorativă ca o ramă.

În aceste compoziții plastice decorative, deși dintre cele mai simple, se arată ingeniozitatea și simțămîntul artistic popular, simțul pentru armonia formelor și a culorilor, simțul ritmului și al proporțiilor celor mai juste. În primul caz un element de varietate survine din diferența între dimensiunile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vergilor colorate, în al doilea caz din variata combinare și succesiune a motivelor decorative.

În ambele cazuri, realizarea artistică este valoroasă, ajutîndu-ne să tragem concluzia că în cazul concret, oricît de elementar, se reflectă și se ilustrează principiile generale care orientează creația artistică populară, cadența ritmică și armonioasă a suprafețelor, distanțelor, culorilor și motivelor decorative, este asemănătoare ritmului melodic popular ilustrat în temele muzicale, sau în succesiunea ritmică și în cadența cuvintelor și silabelor dintr-un viers cizelat de creația geniului poetic popular.

În aceleași două cazuri concrete mai găsim încă și urmele surselor realiste de inspirație în arta populară, vergile policrome fiind reflectarea « curelelor » înguste, diferit colorate din peisajul agricol regional, în care apar și « urmele caprelor » sau mai concret încă boabele de grîu « galben ruginos » semănate pe « cîmpul » fîșiilor verzi.

Farmecul *portului bărbătesc*, pierdut în mare măsură o dată cu dărîmarea bordeielor, a fost exprimat în mod succint dar pitoresc și sugestiv în graiul locului, ca într-un pasaj de cronică, astfel: « Tica a murit încoace, cînd eram eu cățelandră, în șubă albă, în nădragi albi, în « *inimei* », în turuegi [1], cu părul alb pînă aici, retezat pe spate... Atunci nu se tundeau...! » [2] Această descriere lapidară evocă o imagine asemănătoare cu cea reprezentată pe una dintre fețele monumentului funerar înălțat în amintirea lui Caius Iulius Quadratus, primar în Capidava pe vremea împăratului Adrian, unde se vede un păstor cu plete, purtînd sarica, albă lungă pînă la glezne.

Piesele portului bărbătesc de vară au fost: *cămașa* simplă din cînepă și în ultimul veac din bumbac alb, încheiată la gît cu cheietoare, cu mîneca liberă, cămașă lungă pînă sub genunchi, purtată pe dinafară, *izmene* albe, lungi pînă la glezne, încins la mijloc cu *brîu roșu* din lînă sau bete în vergi policrome, mai late decît cele femeiești. Pe cap pălărie împletită din paie de grîu, în picioare opinci sau « *inimei* ».

Iarna se adăugau *nădragii* strîmți din dimie albă, *pieptar* sau *cojoc* din blană de miel sau de oaie, cu sau fără înflorituri. « Cine vrea lua și cu flori; da cine nu, lua fără flori... Era mai eftin! » Deasupra *șuba* albă din dimie, în cap căciula de oaie.

La sărbători aceleași piese se îmbrăcau, dar mai bogat împodobite cu ornamente și uneori făcute din materiale mai scumpe.

Cămașa era împodobită cu șabace albe, cu broderie bogată la guler, la piept, la mîneci și la poale. *Nădragii* din 4 bucăți de dimie sau de aba albă, erau, în multe sate (Osica Mare, Dobuleni etc.) împodobiți cu găitan negru, tot din fir de lînă. Șase șirete drepte pe crac în jos, cu floare la spate — melci, șerpi; două ghizde în părțile laterale din față, înconjurate și ele cu găitan negru; cu brînișor de jur împrejur pentru curea. Peste cămașă « *pieptar în cosoaie* » [3], lucrat cu bogate ornamente din iră verde, cu « melci » și « șarpe » și cu multe ornamente din gaietane de lînă neagră, așezate drept, « cu colțuri în zale de lanț », în « ciocănele » și în « două rînduri de ciocănele », găietane sau melciuri etc. Pieptarele aveau « zagara », fîșie din blană neagră de miel țurcan, așezată pe margini de jur împrejur (Caracal 1895). Pieptarele se lucrau și cu motive florale și în spirale policrome din mătasă și coton colorat — merișoare, colțulețe, pitișoare, frînghiuri și flori (Amărești de Jos, 1927).

---

[1] Turuiegi, ciorapi albi lucrați de mînă într-un cîrlig din lînă groasă.

[2] « Știu și cînd l-a dus la biserică!.. Eram de 13 ani și el a murit la 80 ». Zoița Fl. Voiculescu, 67 ani, Drăghiceni 1949.

[3] *Cosoaie sau iră*, piele fără blană, argăsită, colorată și tăiată în șuvițe foarte înguste cu ajutorul « căpriței » sau crăcanci, o lamă îngustă cu două colțuri ascuțite la vîrf.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La vreme de frig mai tare se îmbrăca *mintan*, cojoc trei sferturi în cosoaie, din blană de oaie, acoperit cu aceleași bogate ornamente din iră verde și găietane negre, cu zagara neagră la mîneci, la guler, la piept și la poala de jos, lată de 8 cm și cusături florale policrome din lînă, bumbac și mătasă colorată (Osica Mare, 1895).

Pieptarele, cojoacele și mintanele, cu unele mici deosebiri în croială și ornamentică, dar cu același stil în compoziția decorativă și în gama cromatică, au fost comune bărbaților și femeilor. În această zonă cojocarii din diferite centre: Caracal, Corabia, Vădustra, Osica Mare, Vișina Veche și Nouă etc. au dus munca lor la o înaltă desăvîrșire artistică în forme originale.

— « Erau patru cojocari și se mirau care să lucreze mai frumos! Cînd scotea omul, par-că era bradu'nflorit » [1].

Sînt remarcabile diferențierele după sate. Cea mai bogată înflorire a ornamenticii în îmbrăcăminte, la pieptare, cojoace și șube etc. o oferă satele de moșneni, pe cînd cele de foști iobagi, muncitori pe moșiile latifundiarilor, erau constrînși de nevoie la simplitate. « N-am purtat cu cosoaie, că nu era portul așa! Noi le făceam albe (cojoacele) și cheptarele tot simple » [2].

Trebuie subliniată diferențierea tipologică rezultînd din diferența de stil în compunerea decorului: între pieptarele acoperite pe toată suprafața cu decor floral roșu, vișiniu, scos în relief prin șuvițe subțiri în verde intens și galben care conturează elementele principale ale decorului (Vișina Veche și Vișina Nouă) și între pieptarele cu decor floral policrom dezvoltat într-o succesiune continuă de roate plasate pe linia de contur la guler, la poale, avînd mai multă suprafață clară, mai multă strălucire și mai mare eleganță.

Este de la sine înțeles că diferențierile erau remarcate chiar în același sat după starea materială a purtătorilor.

— «Căciulă de astragan aveau ăi bogați! . . . Baltoane, scurteici mari din postav îmblănite, nădragi din aba, cizme iarna . . . *Mintan* cu flori, pîn pi la vine, și cu astragan fețele pe dinainte, așa se împodobeau oamenii și fomeile care le da mîna!» [3].

Zăbunul a fost o haină bărbătească din dimie albă, lungă trei sferturi, croită pe talie;

Ipingeaua, o șubă mare din dimie albă, roșie sau albastră, cu guler mare la spate ca un « chepeneag », ca un « gluguș » croită din 20 de coți de material, se purta pe umeri și înfășurată chiar peste mintan sau peste cojocul cel mai lung, la vremea cea mai friguroasă și la drumuri. Era împodobită cu ornamente simple, din găietane de culoare armonizată cu fondul. « La gulerul roșu un tiv cu negru! . . .» « Era haină, șubă mare, cu găietane, cu *șalopea*, la spate! » Era de un efect decorativ și un pitoresc remarcabil, mai ales în satele în care bărbații apăreau iarna în mulțime cu asemenea haine sau la tîrguri, în diferite culori: unele roșu purpură, altele albe, altele albastru închis etc.

6. ȚESĂTURI ȘI ALESĂTURI

Fie pentru nevoile practice, fie pentru decor în interiorul casei, aceste categorii de obiecte sînt variate:

a. *din cînepă, in, bumbac și borangic:* ștergare, prosoape, batiste, fețe de masă (mesale), fețe de pernă, cearșafuri de lacră, cearșafuri de ladă și perdele;

---

[1] Dumitru Popescu, 75 ani, Grozăvești, 20 iunie 1949.

[2] Dumitru Dumitrescu, 81 ani, Grozăvești, iunie 1949.

[3] Maria C. Smarandache, 100 ani Ghizdăvești, 28 iunie 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

b. *din cînepă, sdrențe (trențe) și lînă:* cergi, velințe, trențare (așternuturi din sdrențe), velințe, « înscorțate », macaturi; căpătîie, ciolpare, scoarțe, covoare, covoare « înscorțate », chilimuri, chilimuri « înscorțate ».

Toate sînt produsul muncii răbdătoare și migăloase a femeilor, cele vechi realizate cu dificultăți la lumina slabă a opaițului cu seu de vită, în multe ore de lucru din noapte. « Ziua munciam (în gospodărie, pe ogor) noaptea lucram » [1].

a. *Ștergarele* sînt simple. Uneori pînza este brăzdată de vergi în diferite culori obținute din vegetale — mai mult din cînepă și in, mai puțin din bumbac.

Prosoapele din aceleași materiale, dar cele mai fine și mai recente sînt țesute mai ales din bumbac și borangic, adeseori combinate. Se folosesc la împodobirea interiorului, la oglindă, la icoană, pe perete și ca daruri la nuntă, la botez, la înmormîntare. Cele mai simple, în culoarea naturală albă sau sable a materialului, sînt brăzdate de vrîste în nuanțe diferite, au la capete spițuri și ciucuri împletiți cu « ingliță ».

La cele vechi compozițiile ornamentale în roșu și negru, la cele mai recente apare și puțin galben cu albastru. Diferite motive decorative în jurul unui motiv central — floral: foaia viței, frunzulițe rupte, boboci, trandafiri mici, saxîie cu flori, bujori, floarea soarelui, stele, rug de mure cu fructe etc.; păsări: păsărele de pădure, cocoșei, păsărele pe cracă de tufan etc.; motivele decorative care împodobesc *fața de masă* (mesala) sînt cusute sau alese ca și la prosoape. Cele mai originale sînt mici păpuși reprezentînd figuri de oameni.

Perdelițele care acopăr gemulețele între « ogeac » și «sobă» sînt împodobite cu « ghenar » albastru, ghirlandă de frunze de ederă, în negru și roșu, sau cu cireșe în roșu și frunze în negru din lipsa verdelui.

Pernițele patrate care împodobesc paturile, așezate de regulă rezemate la perete între două « căpătîie », se dau în dar de nuntă soacrelor. Sînt umplute cu pene și au față din pînză albă acoperită cu diferite motive decorative, cusute « la muscă » în negru și roșu, cele mai vechi, combinate cu galben și mai mult albastru la cele mai noi. Compoziția ornamentală cuprinde 2—3 motive decorative deosebite: saxîie cu floare de tufan și tămîioară ca chenar; cocoș pe ramură în centru și la colțuri patru păsărele mici; saxîie cu flori de trandafir, patru cocoșei la colțuri în roșu și albastru, iar ca « ghenar » un «troian» în negru și roșu; un policandru ca element central în roșu și albastru, dedesubt « *Lenuța* », numele lucrătoarei și ca chenar « floarea » cruciuliței cusută la fir în aceleași culori; în centru o saxîie cu garoafe, în roșu și albastru, iar ca chenar « boboace » aruncate pe ramuri care merg cotit, « troian », rîu cu negru cu gheruțe în roșu.

În centru o saxîie albastră cu flori roșii de trandafir, jos și sus cîte o pasăre în roșu, la colțuri patru căței în roșu, toți orientați cu privirea către centru, chenarul din flori de cîmp în albastru și în roșu. În centru saxîie cu flori, apoi ramuri și foaia viței cu strugurași, doi roșii, doi negri; două frunze de viță negre, iar către colțuri patru păsărele pe crăci; pe margini chenare din ramuri cu frunze alternînd (« împopistrate ») roșu și negru; în centru doi cocoși care se'ncioacă amîndoi în poziție războinică de luptă, pe margini ghirlandă de frunzulițe de tufan și dantelă lucrată cu «ingliță».

Unele exemplare mai vechi au ambele părți ornamentate: pe o parte un călăreț pe cal și păpuși, pe cealaltă parte o floare în cruce, stilizare de spice de grîu și șase păpuși, fete la secere, . . . Cu fineță sînt ornamentate niște pernițe minuscule, agățate în cuie, pline cu mălai și folosite la păstrat acele să nu rugineasca.

[1] Stanca D. Petrescu, 70 ani, Amărești de Jos, 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

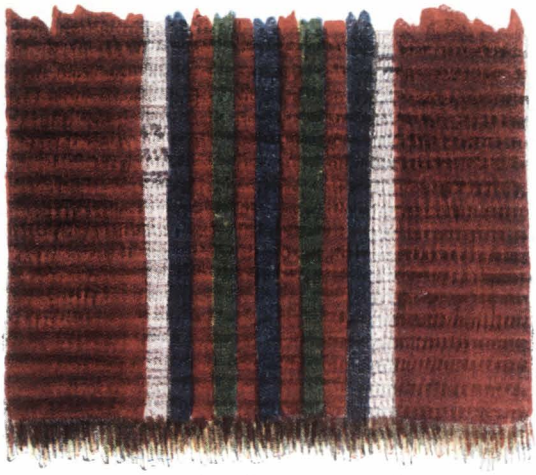


Fig. 37. — Detaliu de ornament la „scoarță în vergi"

Fig. 39. — Detaliu de ornament la „scoarță cu pistornice"

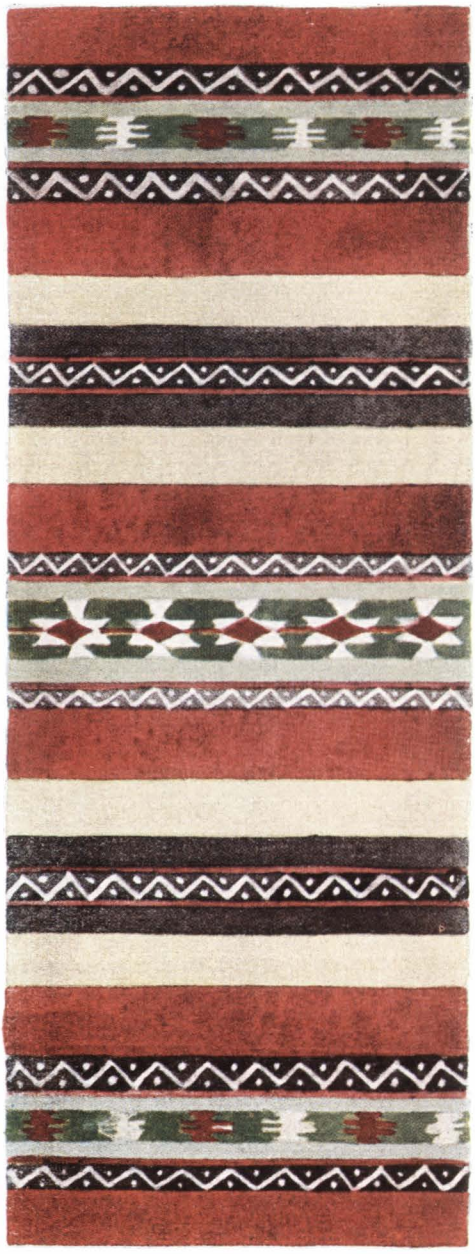


Fig. 40. — Scoarță cu „pistornice și furculițe", detaliu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cearşafurile care acopăr protector zestrea de pe lacră şi de pe ladă, cusute din două foi prinse laolaltă printr-o fîşie de «tiul», broderie lată de 8 cm., sînt «vărgate cu spetezuri», cu roşu şi negru, au «spiţuri» la margini şi ornamente cu boboci, ghiocei mari şi la capătul cel mai expus privirii două păsări frumos stilizate. Ca ornamente mai des întîlnite pe cîmpul acestor cearşafuri sînt: florile de micşunea, curcani şi păuni. La aceste categorii de ţesături observăm că motivele decorative sînt utilizate cu îndemînare: cele ale căror forme naturale sînt alungite, vrejii, ramura de viţă, troianul etc., sînt folosite ca chenare pentru încadrarea tabloului; cele cu dimensiuni dezvoltate în toate direcţiile: glastra cu flori, floarea soarelui, cocoşul sau pasărea pe ramură, călăreţul, policandrul etc., ocupă cîmpul central. Cele două sau trei culori folosite încearcă să fie adaptate la culorile naturale ale obiec-

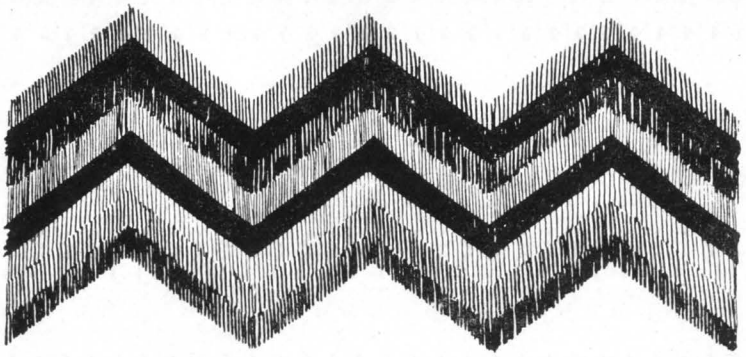


Fig. 38. — Detaliu de ornament la «scoarţa încolţată».

telor reprezentate: bobocul de trandafir întotdeauna cu roşu, floarea soarelui cu galben, rugul de mure cu negru, iar fructele unele cu roşu, altele cu negru, creasta cocoşului cu roşu etc.

b. Pentru a acoperi scîndurile patului, pentru a acoperi lemnul pereţilor din pămînt, totdeauna reci în groapa bordeiului, pentru a se acoperi noaptea la dormit, ţesăturile din cînepă şi din zdrenţe — ţoluri, velinţe, cergi şi «trenţare» şi cele mai călduroase din lînă de oaie — cergi, velinţe, scoarţe, chilimuri şi covoare etc., au fost create din timpuri foarte îndepărtate [1] ca o necesitate de viaţă de care s-a legat cultivarea cînepei şi creşterea oilor [2]. Toate aceste ţesături protectoare intră în componenţa obligatorie a inventarului de nuntă la căsătorie, oricît de mulţi copii ar avea o familie [3]. Ele apar ca elemente de podoabă pe carul mortuar [4] şi se aşază sub corpul decedaţilor în sicriu.

Greutăţile întîmpinate pentru procurarea materialelor, munca îndelungată depusă pentru realizarea lor şi mai ales forţa creatoare care a însufleţit şi a inspirat această muncă, au dus în decursul evoluţiei istorice la realizarea unor valoroase şi preţuite opere artistice din această categorie, cele mai caracteristice pentru arta populară a acestei regiuni. Multe exemplare sînt păstrate ca moştenire mai multe

---

[1] Fusul şi rondelele, greutăţile pentru războiul de ţesut cu firele urzelei aşezate vertical, sînt descoperirile tehnice ale neoliticului superior în această regiune.

[2] «Care putea ţine oi mai multe de făcea scoarţe şi chilimuri», Maria Smarandache, 100 ani, Ghizdăveşti, 28 iunie 1949.

[3] Ion Popa Calciu a trăit 95 de ani, a avut 16 copii şi la toţi le-a dat scoarţe, chilimuri şi covoare. Dioşti, 14 iunie 1949.

[4] «Cînd duce mortul la groapă, pune chilimuri pe car . . . cine vrea să-şi arate!» Apele Vii, 28 iunie 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

generații succesive, conservate cu multă grijă, împăturite și acoperite pe lada de zestre, păstrîndu-și după un secol și mai bine, prospețimea noutății [1].

Cele mai simple și mai ieftine țesături pentru pat și pentru învelit sînt țolurile țesute din « canură » sau din cîlții de cînepă cei mai groși și mai proști, în culoare

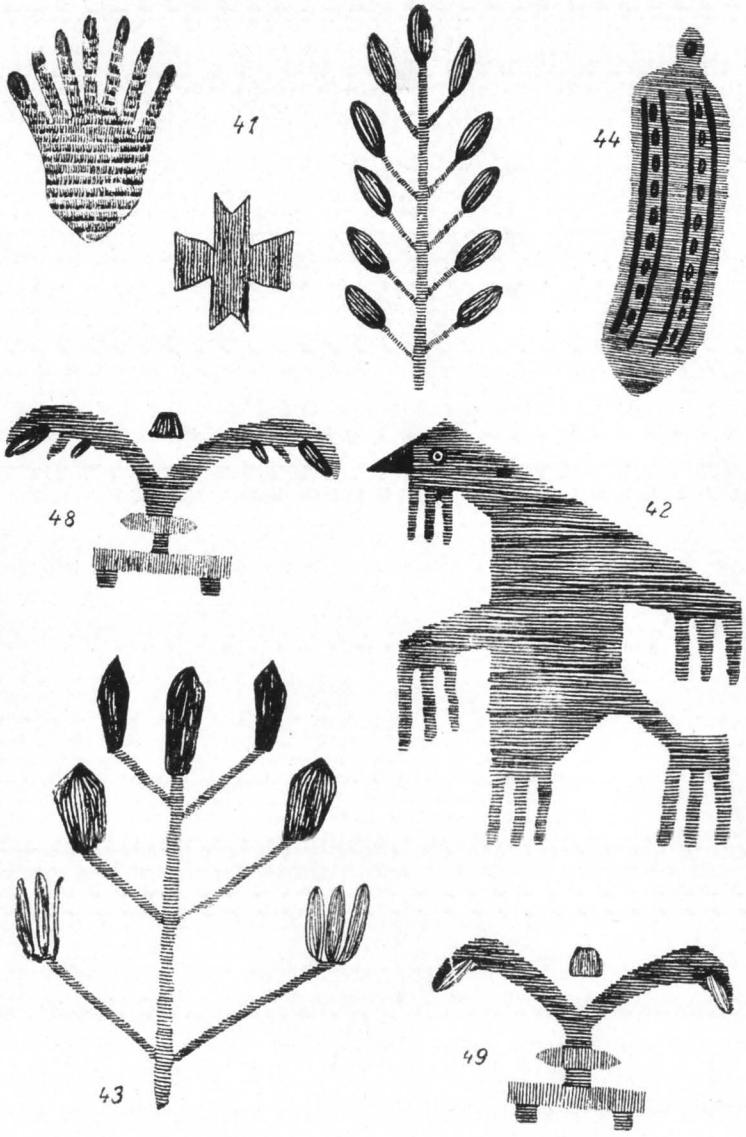


Fig. 41.— Detaliu de ornamente pe chilim. Fig. 42, 43, 44.— Detalii de ornamente pe velință înscorțată. Fig. 48 și 49.— Detaliu de ornamente pe căpătîi.

naturală gri-sable, sau în vergi colorate cu produse vegetale culese din mediul înconjurător: galben în diferite nuanțe din foi sau frunze de oțetar, dud, salcîm (dafin), ceapă; galben verzui din foi de gutui, maron cafeniu din coajă și frunză de nuc, roșu din rădăcină de roibă etc. — « *Trențarele* », așternuturi și învelitoare țesute

[1] — « Nu l-a pus niciodată în perete, nu se'ndura de el ! Il ține ca amintire ». E vorba de un vechi și frumos covor moștenit de la antecesori. Radu Gh. Oprea, Drăghiceni, 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din zdrențe, « din vechituri, ruptături, petecării », folosite ca bătătură în urzeală din tort de cînepă, sînt « vărgate », prin rînduirea culorilor materialului folosit la bătut, sau vopsindu-l în diferite culori. În unele exemplare « trențele » sînt combinate cu cîlți de cînepă și chiar de lînă, obținînd țesături « vărgate » mai durabile și mai frumoase, în diferite culori:

vergi din trențe albe și negre;

vergi din cîlți galben lămîios;

vergi din lînă — albe, roșii, galbene și verzi — dînd un aspect îngrijit, curat și gătit interiorului unor bordeie de oameni săraci.

Cergile « de'n volbit » sau « de'n coperit » — țesute din lînă în 2 sau 4 ițe, au folosit timp de veacuri culorile naturale ale materialului alb, cafeniu și negru. Mai întîi cîmpul simplu, monocrom, în alb. Mult mai tîrziu « vergile pe lung » cu negru și abea la exemplarele mai recente, începutul secolului al XX-lea, vergi late cu negru în lung și unități decorative alcătuite din grupe variabile de verguliță negre — cîte trei, cîte cinci, cîte șapte, separate prin dungulițele albe ale fondului, țesute în curmeziș, se întîlnesc cu vergile late longitudinale, alcătuind la întretăiere frumoase careuri, pătrățele și dreptunghiuri, în alb, în negru, acolo unde se suprapun firele negre din urzeală și din bătătură și în gri acolo unde firele negre din bătătură se suprapun peste cele din urzeală, — « *cergă încadrilată* ». Uneori este țesută și o verguliță roșie, mărind astfel aspectul decorativ.

Canura de cînepă, în țesătura cea mai groasă, simplă, monocromă sau « învărgată » și țesătura din lînă în vergi și chiar « încadrilată », se folosesc și pentru « *cerga de car* » cusută din trei sau patru foi lungi (5—6 m) și folosită la cărat boabele de cereale în coșul carului.

Arta velințelor și a scoarțelor țesute din lînă se dezvoltă treptat folosind un decor policrom care se îmbogățește de-a lungul veacurilor, adăogînd la culorile naturale — alb, negru, maron — pe cele vegetale descoperite treptat: galben, roșu, verde, albastru, negru, maron, stînjeniu, piersiciu etc. și abia de la finele secolului al XIX-lea produsele chimice de fabrică, cu o și mai mare varietate de culori, adeseori mai violente și mai stridente decît cele vegetale.

În același timp evoluează tehnica țesăturilor și alesăturilor cu mîna, cu speteaza, în cocleți etc., ceea ce permite să apară și să se înmulțească tot mai diferite și mai variate motive decorative, în combinații și compoziții ornamentale din ce în ce mai complicate.

La « *scoarțele vărgate* », fondul inițial al decorului îl constituie vergile colorate, la cele mai vechi în vergi egale ca lățime (12—20 cm), simple și echidistante, dispuse în curmeziș, rezultînd din însăși tehnica țesăturii în războiul de țesut. Se folosesc 3—6 culori fundamentale: alb, negru, roșu, galben, verde și albastru, în succesiuni și repetiții variabile, dar frumos armonizate.

Intervin apoi noi elemente de varietate rezultînd din diferențierea în lățime a vergilor și din gruparea lor în două, trei sau mai multe unități decorative distincte, care se rînduiesc în compoziție după regulele simetriei, alternanței și repetiției.

Vergi late cu roșu (12 cm), între care este intercalată grupa alcătuită din 11 verguliță înguste (1 cm fiecare) armonios grupate cromatic.

Vergulița centrală cu bleumarin joacă rol de axă de simetrie pentru dispunerea celorlalte elemente componente ale unității decorative respective [1]. Verguliță extreme, în alb, delimitează unitatea elementului decorativ compus, sau în alte exemplare, « cîmpul » poate fi alcătuit din verguliță (de 20 cm), policrome, in-

[1] Chilim în vergi. Maria Nic. Diaconu, Amăreștii de Sus, 28 iunie 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tercalate cu grupe de cîte trei vergi înguste (de 12 mm) tot policrome, ca al doilea element al decorului care folosește o și mai bogată gamă cromatică: albastru, verde, nărunzat [1], alb, trandafiriu, negru, cărămiziu, galben ruginos, verde prăzuriu [2], verde închis și verde mai deschis [3].

Dar grupele de cîte 4—5 pînă la 9—10 vergi policrome, egale ca lățime (3—4 cm fiecare) pot fi dispuse în zig-zag, în dinte de fierăstrău și în repetiție, constituind un alt tip de scoarță sau de chilim înscorțat «încolțat» [4].

Răsturnînd în mod simetric poziția grupei următoare cu vergi în zig-zag, obținem motivul în *romburi*, frecvent în regiune, ilustrat prin numeroase și frumoase scoarțe, scutece de copii, «cioltare» și chilimuri, unele de peste un veac și jumătate vechime. La unele exemplare apare chenarul pe margini, iar gama cromatică din culori naturale și vegetale se îmbogățește în combinații variate, care înregistrează două nuanțe de albastru (închis și deschis) și o culoare nouă — crinăriu [5].

Spațiul mai larg al vergilor late, ca și cel închis între cele patru laturi ale rombului, devin un fond pe care sînt alese cu o tehnică nouă, cu mîna mai întîi, apoi cu speteaza, în cocleți etc., diferite ornamente, începînd cu suveica, pistornicul, palma și altele.

«*Velință înscorțată cu pistornice*» are următoarea compoziție ornamentală și cromatică:

Unitatea decorativă de bază este alcătuită din 5 vergi late. Una centrală (de 20 cm) mai lată, ax de simetrie în albastru, încadrată de cîte două vergi în roșu închis (nărunzat) și galben. Toate vergulițele sînt delimitate mai clar și reliefate prin vergulițe negre (5—6 mm) care le încadrează. Vergile late în albastru constituie fondul pe care sînt dispuse motivele celui de al doilea element decorativ principal — un pistornic la centru în roșu, încadrat simetric de alte două cu alb dispuse către margini.

Simetria, proporția și succesiunea unităților decorative fiind urmărite cu atenție în repetiție, ele corespund perfect pe cele două și chiar pe trei foi ale scoarței cusute laolaltă într-o singură unitate [6].

«*Scoarța în suveici*» are decorul alcătuit din vergulițe care se succed în repetiție în culorile: verde, albastru, galben, verde puroinic, roșu. Printre ele sînt plasate vergulițe înguste: galben ruginos, galben «lămîios», «puroinic» și roșu. Tot a doua vargă lată oferă «cîmpul» sau fondul pe care sînt alese cu mîna, în culori de contrast armonios, două și trei «*suveici*», în roșu pe fond albastru, în galben pe fond roșu etc. [7].

La «*chilimul înscorțat*» cu romburi și pistornice, motivul decorativ central — pistornicul — în roșu, ocupă spațiul încadrat de primele patru laturi ale rombului care se succed apoi tot mai lungi în următoarea gamă cromatică, care se repetă în aceeași ordine: bleumarin, galben ruginos, vișiniu, negru, alb, roșu, verde și liliachiu [8].

Scoarța poate avea cîmpul verde închis secționat de două unități decorative distincte: o grupă de trei vergi late în roșu, galben și negru alternînd cu o grupă de trei vergi înguste în roșu, galben și roșu. În compoziția ornamentală

---

[1] Roșu închis.

[2] Culoarea prazului proaspăt cules.

[3] Chilim «înscorțat» în 2 ițe, din două foi. Apele Vii, în bordeiul lui Ștefan A. Cernea.

[4] Bordeiul Pavel Vajniță, Castranova, 30 iunie 1949, și Lica Ion R. Diaconu Ilie, Celaru, 29 iunie 1949.

[5] Chilim în romburi, din 1890, Ștefana Teodorescu, Drăghiceni, 20 iunie 1949.

[6] «Velință înscorțată» cu pistornice, lucrată în 1890, Amărăștii de Jos, bordeiul lui Ștefan Mihai Mazilu, 29 iunie 1949.

[7] «Scoarță în suveici», lucrată în 1888, Radu D. Oprea, Drăghiceni, 1949.

[8] «Chilim înscorțat» cu romburi și pistornice — lucrat în 1890, C-tin Oprea, 20 iunie 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

45. — „Chilim în table", fragment

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai intră o linie șerpuită (șerpi) și un șir de bobițe albe care separă cele trei vergulițe înguste. Pe fîșiile mai late ale cîmpului cu verde închis sînt alese florile: furculițe și pistornice, alternînd formele în culori armonizate cu fondul. În compoziția cromatică din culori vegetale sînt combinate: galben lămîios, « roșetic », alb, verde, verde închis, negru și vișiniu [1].

Grupele de vergi policrome, diferite ca număr și dimensiuni, se mențin și se dezvoltă ca elemente de bază în toate aceste categorii de țesături. Pe cîmpul celor mai late dintre ele apar și se combină tot mai multe elemente decorative noi: pe fond albastru cetină albă sau creangă de brad și pistornice în două culori: roșu și mijlocul cu galben ruginos, cafeniu și mijlocul cu roșu [2]. Tabloul decorativ dezvoltîndu-se într-o compoziție tot mai complicată, apare pe margini un chenar (ghenar) în culoare armonizată cu cîmpul covorului, mai întîi simplu, apoi și el acoperit cu diferite ornamente. Cîmpul cu albastru secționat de vergi policrome; pe fîșiile mai late ale cîmpului sînt alese ornamentele: « *codricei* » și « *cuci* », păsări foarte elegant stilizate. Chenarul în roșu închis (nărunzat) împodobit cu aceleași imagini de păsări [3]. O altă compoziție cuprinde vergi colorate în: grena închis, grena deschis, galben, albastru, roșu, galben portocaliu, galben lămîios, iar ca flori: spicul grîului, urma lupului și pe chenar foaia mărgăritarului și dinții joagărului [4]. Sau vergi înguste alternînd cu vergi late policrome, pe care sînt alese ca elemente ornamentale distincte: pe cîmpul cu roșu închis, opturi, flori scăzute — crucea, mîna cu 7 degete, creacă cu teci și cu frunze, un motiv vegetal.

Ghenarul alcătuit dintr-un motiv dințat în două culori — bordiura pe margine « piersăciu », formele romboidale cu albastru [5].

De la chilimul vechi cu « rîuri » și « pistornice », compoziția ornamentală se complică cu tot mai multe elemente componente, atît în ceea ce privește motivele decorative, cît și varietatea culorilor, cuprinzînd tot mai multe motive din flora și fauna regiunii.

Chilim cu cîmpul bleumarin împodobit cu ramuri și flori de trandafir. În floare este semnul crucii, și pe cîmp un cîine. Chenarul cu roșu închis, acoperit cu flori de mărgăritar, boboci de trandafir și păsări în zbor [6].

Întîlnim tot mai multe exemplare cu « flori îmbucate în romburi », pistornice, flori, arbuști, păsări și păpuși, cu cerbi, căprioare, fete cu umbrele etc. [7].

Unele exemplare ating un nivel artistic cu totul remarcabil. Dăm ca pildă neîntrecută « velința înscorțată », din două foi, cu « vergi alese », lucrate pe la 1895 în Celaru. Uimitoare este la această țesătură armonia culorilor în ansamblul cromatic și stilizarea cu totul originală a celor trei motive decorative realiste alese pe fondul vergilor late: păsări, crecuțe și păstăi sau « teci ». Succesiunea cromatică a vergilor late (de 12 cm) este: roșu, verde, roșu, albastru, cu patru repetiții identice. Ultima cuprinde o vargă de roșu în plus, simetrică cu cea de la început, pentru închiderea cadrului decorativ. Vergile mari sînt separate prin vergulițe înguste (8 mm) de cîte patru fire fiecare, grupate în următoarea succesiune cromatică: 1 galben ruginos, cafeniu, alb, cafeniu, roșu; 2: roșu, cafeniu, galben ruginos, cafeniu; 3: cafeniu, alb, cafeniu, galben ruginos.

---

[1] Scoarță lucrată în Castranova, la 1905, 7 octombrie 1949.
[2] Chilim lucrat în Grozăvești, la 1890, Victor Iliescu, 6 ianuarie 1950.
[3] Chilim lucrat în Apele Vii la 1910, Gh. I. Buzatu, 25 iunie 1949.
[4] Chilim lucrat în Dioşti, la 1895, Ioana Pantelie Matei, 12. ianuarie 1950.
[5] Chilim lucrat în Apele Vii, 1915, bordeiul Ştefan A. Cernea, 20 iunie 1949.
[6] Chilim lucrat la Caracal în 1880, Florian Dumitrescu, Drăghiceni, 10 ianuarie 1950.
[7] Chilim lucrat la Dioşti de Păuna M. Gorun, în 1840; Anica Dugăiaşu, 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Grupele 2 și 3 se repetă alternativ, intercalîndu-se printre vergile late: grupa 2 de 7 ori, grupa 3 de 6 ori. Pe vergile late în culoarea verde a cîmpului sînt alese cîte 4 imagini asemănătoare de păsări, «*o barză*», dispuse simetric, cu variații cromatice. La prima imagine ciocul este cu roșu, la a doua galben lămîios, la a treia piersiciu și la a patra galben ruginos — totdeauna culori bine armonizate cu fondul în verde.

Pe vergile colorate în albastru este ales în trei imagini asemănătoare ca formă, motivul «crăcuță» cu multă variație cromatică de la o imagine la alta, dar mereu armonizată cu fondul albastru; la prima imagine ramura este colorată în roșu, cele două frunze de jos cu alb, cele două frunze de la mijloc conturate cu roșu, cele două de sus și vîrful cu vișiniu. La a doua imagine crecuța este cu alb, frunzele de jos cu verde, cele de la mijloc cu roșu, cele de sus cu vișiniu, și vîrful cu galben lămîios. La a treia imagine ramura este cu piersiciu, frunzele de jos cu galben lămîios, cele de la mijloc cu verde prăzuriu, frunzele de sus cu alb și vîrful cu galben ruginos. Pe vergile late, colorate în roșu, este ales, în imagini asemănătoare, motivul numit «*păstaie*» sau «*teacă*», și el cu patru variante deosebite în ceea ce privește culorile elementelor sale componente, întotdeauna în armonie cu fondul roșu.

La prima imagine tabliță colorată în albastru, vergile roșii și babițele în verde prăzuriu. La a doua imagine tabliță este în verde prăzuriu, vergile în albastru și bobițele albe: la a treia imagine, tăbliță în galben lămîios, vergile în albastru și boabele cu roșu. La a patra imagine teaca sau păstaia în galben ruginos, vergile în albastru și bobițele în verde prăzuriu [1].

Alături de tipurile de scoarțe și chilimuri în vergi și de cele în romburi, cu diferite alte motive decorative, înregistrăm velințele, scoarțele și chilimurile la care cîmpul cromatic este dispus pe pătrate și dreptunghiuri — *scoarțe și chilimuri «în table»*, lucrate în întregime cu mîna pe fire, pe rost.

Scoarțele și chilimurile «în table» au suferit și ele transformări repetate, trecînd printr-o evoluție continuă, de la simplu la complex, de la pătratele mari, simple pete cromatice de forme geometrice, alternînd pe două culori — cafeniu și roșu, la «chilimuri înscorțate» mai complicate. Astfel putem avea cîmpul cu negru din culoarea naturală a materialului (lîna de oaie), cu 6 rînduri de cîte 17 verguliță colorate într-o întercalare variată: liliechiu, galben ruginos, verde închis, roșu, liliechiu închis, verde deschis și galben lămîios. În fiecare «tablă» este ales un motiv decorativ reprezentînd o pasăre în sbor, mult stilizată, cu variații de culoare după fondul tablei respective [2].

În alte exemplare decorul cromatic este dispus pe table dreptunghiulare, care se succed în culori diferite: galben, roșu, verde, crinăriu, trandafiriu, albastru, vișiniu, galben ruginos, alb, verde închis, galben lămîios, violet, liliechiu și verde prăzuriu. Se succed în lungul țesăturii pe o fîșie cîte 6 table dreptunghiulare și în fiecare dintre ele sînt alese motive ornamentale reprezentînd buchete de flori și pomi stilizați cu o mare varietate de culori, urmărind armonizarea cu fondul tablelor respective [3].

Un alt exemplar de «chilim în table» alcătuit din două foi cu cîte trei rînduri de cîte 10 table pe fiecare foaie, cuprinde 52 table patrate și 4 table mai mari

---

[1] Lucrată de Florea Ion Nuță Popa Florea în Celaru, pe la anul 1895. (Vezi Ana Tudor Constantin, Celaru, 27 iunie 1949).

[2] «Chilim înscorțat», lucrat în 1932 de Maria Radu Triță — Liiceni (1 iulie 1950). (Vezi bordeiul din Muzeul Satului — București, și pentru alte obiecte descrise aici).

[3] «Chilim în table», lucrat în 1909 de Floarea Nic. M. Popa-Zvorsca (iunie 1949).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 46. — „Căpătîi cu palma"

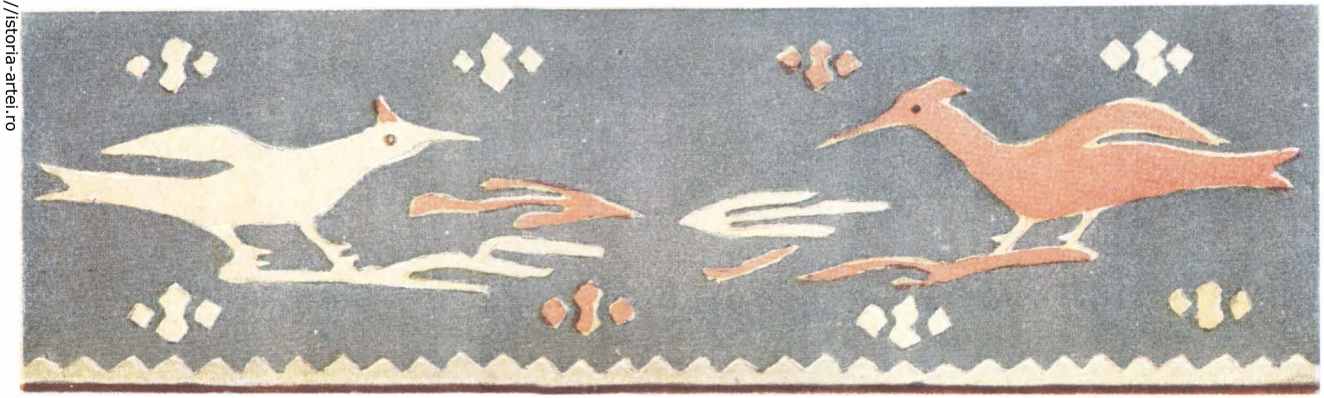


Fig. 47. — „Căpătîi cu păsări"

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dreptunghiulare la colțuri, rezultînd din contopirea a cîte două table pătrate în aceeași culoare, asigurînd astfel un spațiu potrivit pentru dezvoltarea unui motiv decorativ de proporții mai mari sau care trebuie scos mai mult în relief. Gama cromatică alternează armonios pe « tablele » țesăturii în opt culori diferite: galben ruginos, crinăriu deschis, vișiniu, negru, albastru, galben lămîios, verde și roșu. Pe fondul acestor table și în armonie de culoare cu ele, sînt alese ca într-un bogat peisaj, numeroase motive vegetale și florale: cocean de porumb în pănuș, cracă de liliac, spic de grîu, toporași, precum și o serie de imagini de animale și de păsări: pupeze, gușa porumbielului, căprioare; ca motive de semnificație religioasă: cruci și răscruci. Căprioarele sînt puse în relief pe tablele dreptunghiulare mai mari, plasate pe cele patru colțuri ale covorului.

Deși cu mare varietate de culori și multe elemente decorative diferite, compoziția în ansamblul ei, este bogată dar armonioasă, însumînd întreaga serie de tablouri distincte — cele 52 de table pătrate și cele 4 table dreptunghiulare.

Remarcăm și aici tendința manifestă de a reda în mod cît mai realist posibil nu numai formele, în trăsături esențiale, dar și culorile naturale ale obiectelor reprezentate: știuletele de porumb cu galben, floarea mărgăritarului cu alb etc. [1]

Căpătîiele — un fel de perne în formă dreptunghiulare (100 × 50 cm) sînt folosite sub cap la dormit și ca elemente pentru izolarea pereților deasupra patului din bordeie. Fețele țesute din lînă colorată, în două ițe, dosul din pînză de cînepă, umplute cu paie, iarbă măruntă, sdrențe sau cu lînă. Sînt așezate cîte două intercalate cu pernițele pătrate, rezemate de pereți pe paturi.

Căpătîiele au trecut prin aceleași faze de evoluție în timp, ca și velințele, scoarțele și chilimurile, în ceea ce privește sistemele tehnice și compoziția ornamentală. Ele au fost mai întîi monocrome, apoi în vergi egale sau de diferite dimensiuni, policrome. În fazele următoare înregistrăm căpătîie « încolțate », « în romburi », « încadrilate » și apoi în vergi alese cu motive din ce în ce mai variate și mai complicate, inspirate din flora și fauna regiunii, din simbolismul religios, din viața, munca și chipul oamenilor. Gama cromatică s-a îmbogățit și ea treptat, trecînd de la mono, la bi- sau tricromie, apoi la policromie, ajungînd de la una la douăsprezece culori și chiar mai multe pe un singur exemplar.

Așa avem un căpătîi mai vechi cu vergi albastru, roșu și galben [2], și un căpătîi mai recent, cu decor cromatic bogat: galben, verde, verde deschis, nărunzat (roșu închis), galben lămîios, galben ruginos, piersiciu, pe cîmpul cu albastru [3].

Compoziția ornamentală a asociat în mod treptat elementelor inițiale, rezultînd din tehnica țesăturii — vergile și vergulițele — motive decorative alese « cu mîna », « în spetezuri », « cu furculița »: cocoși și flori de mărgăritar pe cîmpul cu albastru deschis, patru păsări în zbor în roșu și alb, original stilizate [4]; pe fond albastru, două păsări mari în roșu și galben [5]; pe fond negru, trei romburi alcătuite dintr-o succesiune de vergi colorate în: verde prăzuriu, piersiciu, galben lămîios, albastru și roșu închis (nărunzat), care închid la centru cîte o cruciuliță, constituită din pătrățele [6]. Cîmpul secționat de vergulițe, alternînd una albă, alta roșie, separate prin vergi înguste cu negru. Vergile late servesc de fond pentru motivul decorativ

---

[1] « Chilim în table » lucrat, în anul 1894 în Ghizdăvești de soția lui Florea Floricel - Celaru - la 15 ani, (Celaru, 27 iunie 1949). Vezi exemplarul la Muzeul Satului, București.

[2] Căpătîi lucrat în Castranova pe la 1840.

[3] Idem, Amărești de Jos, la 1929.

[4] Idem, Apele Vii, Bordeiul Gh. I. Buzatu, 27 iunie 1949.

[5] Idem, Castranova, Bordeiul Ion A. Cotora, iunie 1949.

[6] Idem, Castranova, Paulina Rădulescu, iunie 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«*palma*» sau «*mîna*», cu cinci degete în negru și verde deschis pe roșu închis, în verde închis și vișiniu pe alb. Două șiruri de bobițe albe scot în relief vergile negre; puncte cu alb pe negru, negru pe verde deschis, portocaliu pe verde închis și galben pe vișiniu, marchează unghiile mîinii. Chenare galbene, dințate, încadrează tabloul [1].

Unele tablouri pe căpătîie cuprind încă și mai multă mișcare și mai mult dinamism: cîmpul cu albastru siniliu unde își iau sborul din vîrf de ramuri delicate, în înaltul cerului presărat cu grupe de «*steluțe*», două păsărele, doi porumbei. Două rămurele de mărgăritar alb completează tabloul încadrat armonios cu chenar din «colțișoare» în galben lămîios [2].

Unele exemplare ajung la nivelul compozițiilor complicate și rafinate ale scoarțelor și chilimurilor, ca produsul dezvoltării permanente a unor tradiții seculare și a unei fantezii creatoare surprinzătoare.

Pe cîmpul albastru, trei șiruri de cîte cinci motive decorative cu totul originale — «*saxîie cu floare*» și combinație de forme geometrice cu o bifurcare mai puțin definită, cap de pasăre (gîscă), cap de animal sau ramură de plantă — într-o varietate cromatică armonioasă uimitoare — rodul unei fantezii personale — . — «Ce mi-a dat mie prin cap și după cum am avut lînă colorată» [3].

Culorile sînt îmbinate în combinații diferite la fiecare imagine:
1. Verde prăzuriu cu galben lămîios;
2. galben lămîios cu roșu;
3. piersiciu (roz) cu verde prăzuriu;
4. galben ruginos cu vișiniu, sus cu verde;
5. nărunzat (roșu închis) cu galben lămîios, sus cu roz (piersiciu).

Al doilea rînd de imagini are următoarele culori:
1. piersiciu (roz) cu verde prăzuriu, sus cu galben lămîios;
2. nărunzat (roșu închis) cu galben, sus cu piersiciu (roz);
3. galben lămîios cu vișiniu, sus cu nărunzat (roș închis);
4. verde prăzuriu cu galben lămîios, sus galben ruginos;
5. galben ruginos cu vișiniu, sus verde prăzuriu.

Pe al treilea rînd de imagini, culorile sînt combinate astfel:
1. galben ruginos cu vișiniu, sus verde prăzuriu;
2. verde prăzuriu cu galben lămîios, sus cu galben ruginos;
3. nărunzat (roșu închis) cu verde prăzuriu, sus cu piersiciu (roz);
4. galben lămîios cu vișiniu, sus cu nărunzat (roșu închis);
5. piersiciu (roz) cu verde prăzuriu, sus cu galben lămîios.

Reținem observația că cele 15 imagini policrome plasate pe un singur căpătîi, reprezintă tot atîtea formule cromatice originale, fiecare imagine fiind conturată armonios ca unitate distinctă, scoasă în relief pe fondul sau pe cîmpul albastru, și pusă în armonie desăvîrșită cu ansamblul compoziției, ca un element necesar pentru completarea decorului cromatic atît de variat al tabloului.

---

[1] Căpătii lucrat în Amăreștii de Jos, în romburi, Stanca D. Petrescu, 1949.
[2] Căpătii lucrat cu palma, lucrat în Grozăveşti, 1880, Ştefana R. Bărbulescu, 11 ianuarie 1950.
[3] Căpătii lucrat în Amăreștii de Jos, 1929, de către Stanca D. Petrescu, 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

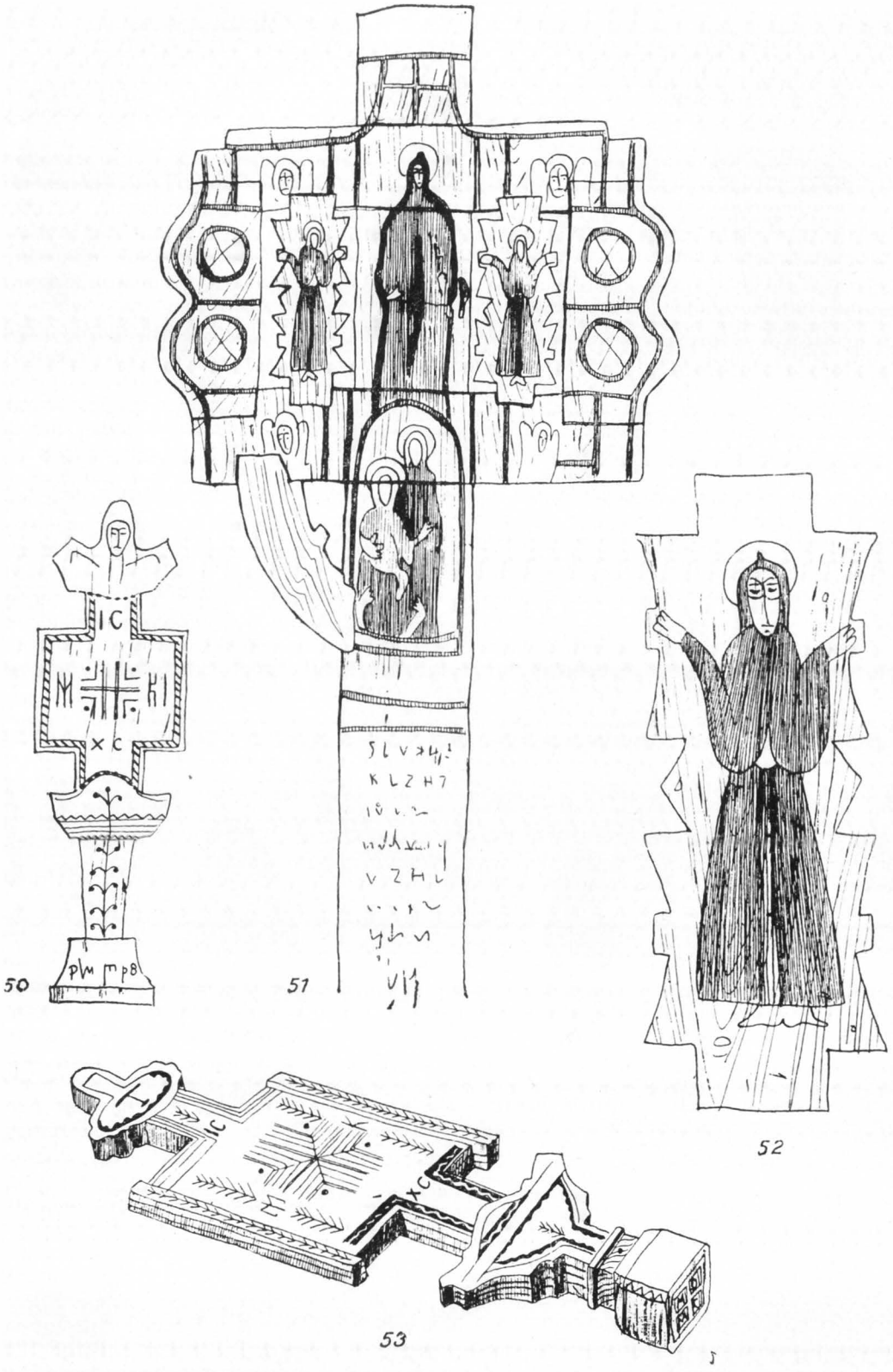


Fig. 50. — Pistornic. Fig. 51. — Cruce la fîntînă și la mormînt. Fig. 52. — Cruce la fîntînă și la mormînt, detaliu. Fig. 53. — Pistornic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ДЕКОРАТИВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ЗЕМЛЯНКАХ НА ЮГЕ КРАЙОВСКОЙ ОБЛАСТИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Автор анализирует разные категории предметов, составляющих инвентарь внутреннего убранства землянок.

Приводя некоторые соображения относительно примитивных форм народного искусства, автор описывает в перспективе исторической эволюции различные типы предметов домашнего обихода: мебель, посуду (деревянную, глиняную, из обожженной глины, из металла и т. д.), домашние орудия и рабочие инструменты (деревянные, металлические), одежду, ткани и вышивки (утиральники, полотенца, простыни, подушки, покрывала из грубого сукна, шерстяные половики, двусторонние стенные ковры, тканные подушки и т. д.).

Руководящей нитью анализа всех этих категорий предметов является стремление выявить типологическое разнообразие в исторической последовательности, постоянные поиски эстетических форм, постоянное обогащение элементов, составляющих убранство, варьирующее по материалу, технике, времени изготовления предмета, источники вдохновения в орнаментировке с последовательным переходом от натуральной окраски материалов к растительным краскам и краскам фабричного производства в колоритной композиции, а также взаим. ную зависимость между технической эволюцией, художественными формами и орнаментировкой.

Автор подчеркивает связь всех этих категорий предметов домашнего обихода с жизнью и показывает, как отражается различие материального положения на числе, качестве и декоративном богатстве этих категорий предметов, а также вклад, внесенный в их изготовление ремесленниками-специалистами — плотниками, кузнецами, медниками, гончарами, скорняками и т. д.; наконец, обращается внимание на искусство ткачей, осуществлявших непревзойденные художественные произведения, особенно в области изготовления шерстяных половиков, двусторонних стенных ковров и подушек, характерных для этой местности.

ÉLÉMENTS DÉCORATIFS DES HUTTES DU SUD DE LA RÉGION DE CRAIOVA

(RÉSUMÉ)

Le texte analyse les différentes catégories d'objets constituant l'inventaire intérieur des huttes.

Après quelques considérations sur les formes élémentaires de l'art populaire, l'Auteur décrit, du point de vue de l'évolution historique, les types variés d'objets ayant trait au mobilier, à la vaisselle (en bois, argile, céramique, métal, etc.), aux ustensiles ménagers et aux outils de travail (en bois et métal), au costume avec les différents éléments qui le composent — tissus simples et ornés (fichus, essuie-mains, draps, oreillers, couvertures, nattes, tapis à fleurs, traversins, etc.).

Le fil conducteur de l'analyse de toutes ces catégories d'objets est constitué par la préoccupation de mettre en relief la variété typologique dans la succession historique, la recherche permanente des formes esthétiques, l'enrichissement graduel des éléments qui constituent le décor, variant selon le matériel employé, selon la technique et l'époque à laquelle l'objet fait son apparition, puis: les sources d'inspiration dans l'ornementation et la transition graduelle dans la composition chromatique des couleurs naturelles des matériaux aux couleurs végétales, puis aux produits de fabrique ainsi que l'interdépendance entre l'évolution de la technique, des formes artistiques et du décor dans l'ornementation.

L'étude met en évidence le lien de toutes ces catégories d'objets avec la vie. Elle fait également voir la manière dont les différences des situations matérielles se réfléchissent dans le nombre, la qualité et la richesse de décoration de ces catégories d'objets, ainsi que l'apport des artisans spécialisés: ébénistes, forgerons, chaudronniers, potiers, pelletiers, etc. et, enfin, l'étude fait ressortir l'art des tisseuses qui ont réalisé d'insurpassables œuvres artistiques notamment des nattes, tapis et traversins caractéristiques à cette région.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CERAMICA SMĂLȚUITĂ ROMÎNEASCĂ DIN TRANSILVANIA

de PAUL STAHL și PAUL PETRESCU

Începuturile ceramicii romînești trebuie puse în legătură cu ceramica daco-romană formată în secolele al doilea și al treilea ale erei noastre, bogat reprezentată în Transilvania; urmele ei se găsesc mai peste tot. Aci s-au păstrat cel mai bine pînă în zilele noastre elementele care amintesc începuturile; este vorba de ceramica nesmălțuită, cu forme elegante (se remarcă ulcioarele și oțetarele), cu decor de motive geometrice, pictate cu hume colorate (roșu, negru, cafeniu), așezate pe fondul alb, gălbui, trandafiriu, uneori portocaliu, al pastei, sau cu decor de reliefuri alveolate, de un deosebit interes artistic. Ceramica de acest tip este lucrată și astăzi într-o zonă întinsă cuprinzînd Transilvania, Oltenia și bună parte din Muntenia (fig. 1).

Ea nu a evoluat însă peste tot în aceleași forme, ci a căpătat aspecte variate în legătură cu împrejurările istorice prin care diferitele centre olărești au trecut. În Transilvania, pe fondul vechi romînesc comun tuturor centrelor, s-au altoit elemente noi, care au dat naștere unei ceramici romînești valoroase. Unul din aceste elemente a fost smalțul. Problema ceramicii smălțuite romînești din Transilvania a format obiectul a numeroase discuții controversate; lămurirea ei, greu de îndeplinit, preocupă pe cercetători. Dificultatea provine nu numai din faptul că deseori problemele legate de trecut sînt gingașe prin implicațiile lor de ordin social, ci și din cauză că amestecul de populații, și deci de ceramici, este foarte mare. Într-adevăr, romîni, unguri, germani, au avut fiecare ceramica proprie, la care s-au adăugat puternice și numeroase elemente din ceramica altor popoare, pătrunse aci pe diferite căi (comerț, războaie, mișcări de populație etc.).

Pe lîngă problemele comune tuturor celor trei naționalități, cu privire la ceramica romînească, se adaugă încă o dificultate ce trebuie rezolvată, și anume: întrucît în Transilvania romînii nu aveau voie să se organizeze în bresle și le era interzisă folosirea smalțului, în teorie n-ar fi putut avea olărie smălțuită, și prin urmare toate piesele smălțuite găsite în această parte a țării trebuie atribuite celor două naționalități minoritare, germană și maghiară.

Așa se înfățișează problema ceramicii smălțuite romînești dacă o privim numai prin prisma cîtorva acte: afirmația de mai sus este însă contrazisă de mai multe constatări. Mai întîi, nu se poate interzice decît un lucru care se practică, și deci, dacă romînilor li se interzice producerea oalelor smălțuite, înseamnă că foloseau smalțul. În al doilea rînd, producția clandestină a micilor meșteșuguri era importantă, și aceasta nu numai în domeniul ceramicii, ci și în alte meșteșuguri. Și, în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sfîrșit, ceea ce este mai important, dacă ne îndreptăm atenția către satele de olari care activează și astăzi sau au lucrat pînă la începutul acestui secol, asupra cărora avem deci informații sigure, situația se prezintă altfel: mare parte din ceramica populară romînească este smălțuită, și unele din centrele care produc acest fel de ceramică sînt vechi. Valoarea producției este deosebită, frumusețea ei rivalizînd cu a celor mai de calitate ceramici făcute dincoace de Carpați.

Nu ne vom mărgini să facem afirmații, ci vom încerca în cele ce urmează să le întemeiem, pornind tocmai de la datele prezentului. Astfel va fi posibil să vedem dacă această ceramică este unitară sau se împarte în mai multe grupe, în ce părți s-a dezvoltat, cît de răspîndită este, și în sfîrșit, să mergem către origini, pentru a stabili cum a apărut și în ce moment. Pentru a lămuri problemele de mai sus, vom grupa în prealabil centrele de olari; apoi vom studia fiecare grupă în parte.

Dintru început, vedem că o parte din centre au evoluat am putea spune în cerc închis, influențele dinafară fiind mici: este vorba de (A) grupa olarilor activînd în Munții Apuseni, Țara Hațegului și Banat, la care smalțul s-a suprapus vechii ceramici, păstrată aproape neschimbată; nici motive, nici forme noi nu au întovărășit pătrunderea smalțului. A doua grupă (B) este cea a centrelor din nordul Transilvaniei, la care smalțul a apărut cel mai timpuriu, de data aceasta întovărășit pe motive, culori și procedee noi, sub influența ceramicii luxoase bizantine. Pe lîngă aceste două grupe, apar alte două tot atît de interesante prin problemele pe care le ridică: este vorba de (C) ceramica romînească din sudul și sud-estul Transilvaniei, lucrată sub influența celei săsești, și însfîrșit (D), ceramica lucrată în comun de unguri și romîni, în centrele administrative și negustorești. În cele ce urmează ne vom ocupa și de acestea din urmă.

*

A) Începînd din nordul Munților Apuseni, continuînd în sud pînă în Țara Hațegului, și apoi către sud-vest, în Banat (părțile lui deluroase), se află o zonă de ceramică romînească unde se păstrează bine tradițiile daco-romane; zona se întinde și dincoace de Carpați, dar pentru moment nu ne interesează decît Transilvania. Aci s-a produs fără întrerupere o ceramică cel mai ades simplă, nesmălțuită, cu forme reușite, decorată cu hume colorate, puse pe fond colorat. Centrele de ceramică, numeroase, au o producție bogată, lucrată de mulți olari; ea este vîndută pînă departe, de jur împrejurul zonei, în căruțe, chiar de către olari.

Smalțul a apărut în aceste centre suprapunîndu-se producției vechi, fără să fie însoțit de elemente străine venite din alte ceramici, așa cum s-a întîmplat acolo unde spre exemplu ceramica bizantină sau cea germană au influențat pe cea romînească. Aceasta face ca și smălțuite, vasele să păstreze vechiul lor aspect; cel mai ades smalțul a intervenit pur și simplu ca un strat ce se așternea peste tipurile vechi care păstrau forma, dimensiunea, decorația, tradiționale. Întrucît însă situația centrelor nu este pretutindeni aceeași, ci apar diferențieri, vom analiza în parte situația celor mai importante.

Cele mai mari sate de olari din Țara Bihorului sînt Leheceni și Criștior, primul cu aproximativ 40 de olari, iar al doilea cu 130. Ele produc în principal strachini, urcioare, căni și oțetare; se remarcă prin frumusețe ultimele trei categorii. Ele erau în trecut nesmălțuite; smalțul apare pe strachini lucrate în secolul trecut; cele mai reușite sînt însă cele smălțuite făcute în acest secol, decorate cu cornul, cu motive caracteristice geometrice, și un aspect asemănător cu ceramica nouă de Hurez. Culorile obișnuite sînt verdele, cafeniul, roșul, albul, pe fond brun închis.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În secolul trecut, olarii făceau farfurii de dimensiuni mai mici, la care foloseau un smalț subțire, cu care cîteodată desenau chiar; culoarea dominantă, negrul, se așeza pe fondul roșu al pastei. Negrul acesta, cu aspect de smalț, cu o compoziție pe care nu o cunoaștem, a fost asemuit cu lustrul vechi grecesc. Decorul acestor farfurioare era geometric și floral: pe marginea vaselor se așezau cercuri, puncte de diferite dimensii, linii ondulate, iar, uneori, pe fund, o floare. Ele nu se mai lucrează astăzi. Urcioarele și oțetarele au început să se smălțuiască de-abia din secolul al XX-lea; însă și acum această operație nu se practică totdeauna.

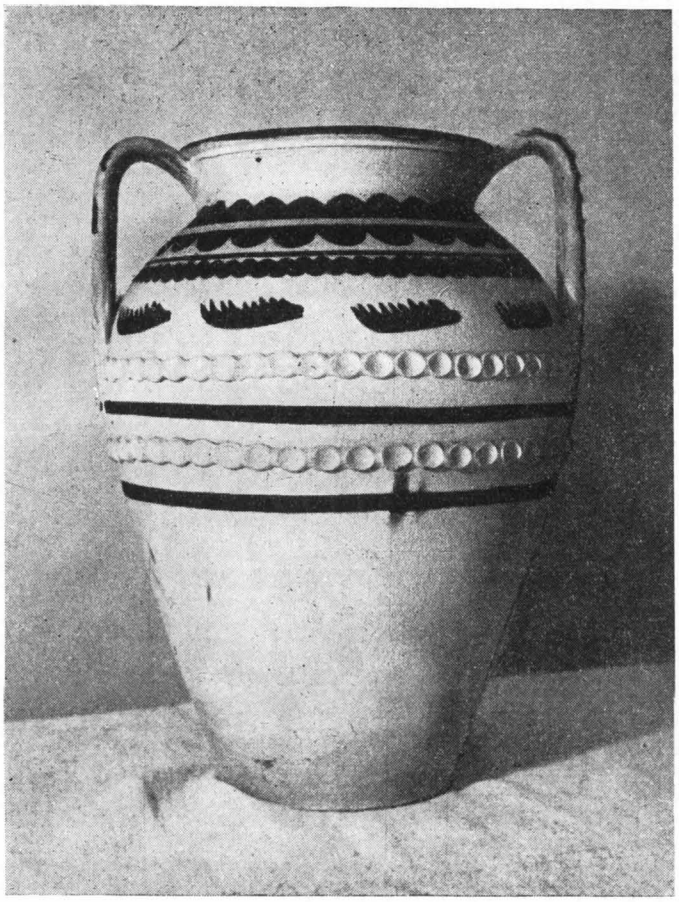


Fig. 1. — Vas din Biniș (Banat).

Mai spre sud, în Țara Zarandului, sînt grupate alte cîteva sate de olari: Tîrnăvița (aproximativ 60 olari), Obîrșa (aproximativ 80 olari), Hălmăgel și Dobra (aproximativ 25 de olari). Cel din urmă a apărut după 1900. Toate aceste sate produc olărie smălțuită; smalțul acoperă vasele în întregime, sau parțial (de exemplu, la urcioare acoperă în general partea de sus, ele pot însă rămînea și nesmălțuite, în care caz sînt decorate cu humă albă). Formele, comune cu cele din Țara Bihorului, sînt frumoase. Smalțul (așa cum am stabilit prin convorbirile avute cu localnicii) s-a folosit continuu de la mijlocul secolului trecut încoace; în ceea ce privește producția smălțuită anterioară, nu avem informații. Smalțul se aplică uneori peste un decor simplu, cu elemente geometrice, realizat cu humă, de obicei albă sau cafenie; alteori, singura decorație este constituită chiar de smalț; culoarea lui obișnuită

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este verdele, fie într-unul, fie în mai multe tonuri. El se aplică și prin stropire cu verde diluat în humă albă în proporții variate (fig. 2). În muzeele din Arad și Deva se păstrează o ceramică din Hălmăgel, lucrată la începutul acestui secol, cu caractere artistice bine dezvoltate; decorul este în general geometric, iar pe fundul străchinilor și floral; se realizează cu verde, cafeniu închis și galben, așezate pe fond alb; aceste vase, totdeauna smălțuite, nu se mai lucrează astăzi (fig. 3). În schimb, olarii din Hălmăgel produc vase cu forme influențate de oraș, inferioare vechilor forme. Producția centrelor din Țara Zarandului se vinde pînă departe în Banat, Arad, Alba Iulia, Făgăraș, Petroșani, Hațeg, la tîrgul de fete de pe muntele Găina.

În Țara Hațegului, chiar în Hațeg, se află un vechi centru olăresc: romînii de aci au obținut o «Diplomă de breaslă» (scrisă în limbile latină și maghiară) în anul 1672; se mai păstrează încă și astăzi o serie de acte ale breslei, printre care

Fig. 2. — Urcioare din Țara Zarandului.

caietul cu numele olarilor, cartea de pedepse a breslei, lada de breaslă. Organizația olarilor s-a desființat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Printre olarii romîni, apar și cîteva nume ungurești. Spre deosebire însă de breslele germane și cele ungurești, această singură breaslă romînească de care avem cunoștință prin documente, nu avea voie să producă vase smălțuite, ei erau «olari de vase roșii» (culoarea pastei vaselor este roșie după ardere). În realitate însă, așa cum reiese din cartea de pedepse și amenzi a breslei, ei produceau în ascuns vase smălțuite (numite «oale verzi» de olarii localnici, pesemne din cauza culorii smalțului). Este prin urmare probabil, că încă de la început olarii de aci să fi produs oale smălțuite. În orice caz, însăși prezența unei bresle romînești era o excepție pentru legislația trecută a Transilvaniei, dură pentru meșteșugarii romîni [1]. Formele produse în Hațeg sînt cele de tradiție daco-romană, în care o parte importantă, atît prin frumusețe, cît și prin calitate, o au vasele mari (urcioare, oțetare). Cei cîțiva olari care mai lucrează, fac și vase nesmălțuite și smălțuite; smalțul este de obicei verde; aci, ca în Zarand, apare procedeul stropirii cu smalț în culori diferite.

În Banat, cele mai importante sînt centrele de la Jupînești, Birchiș și Biniș. Toate trei au o producție importantă, pe care o vînd pînă departe în cîmpie. Formele, asemănătoare cu cele din Apuseni și Țara Hațegului, sînt în cea mai mare parte

[1] Cercetările asupra breslei olarilor romîni din Hațeg au fost făcute de către Octavian Floca și Traian Bălan, în cadrul muzeului din Deva.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Ceramică de Hălmăgel

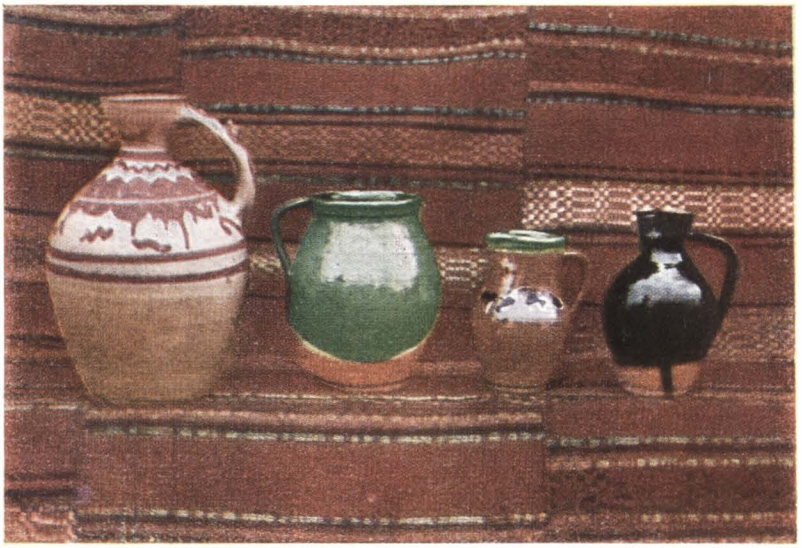


Fig. 4. — Ceramică de Birchiș (Banat)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nesmălțuite. Dar la Birchiș și în special la Biniș, avem cunoștință de vase smălțuite lucrate încă de la sfîrșitul secolului trecut. Smalțul, simplu, de o singură culoare pe tot vasul (verde, cafeniu, roșcat), acoperă îndeosebi anumite forme: cănile, farfuriile, străchinile, oalele de fiert mîncare, și formele noi apărute (spre exemplu cratițele). Aci, în mod evident, scopul smalțului este în prim rînd practic, impermeabilizarea suprafeței. Cele mai frumoase vase rămîn însă cele care continuă producția veche, nesmălțuite, angobate cu humă albă, decorate cu hume colorate (roșu,

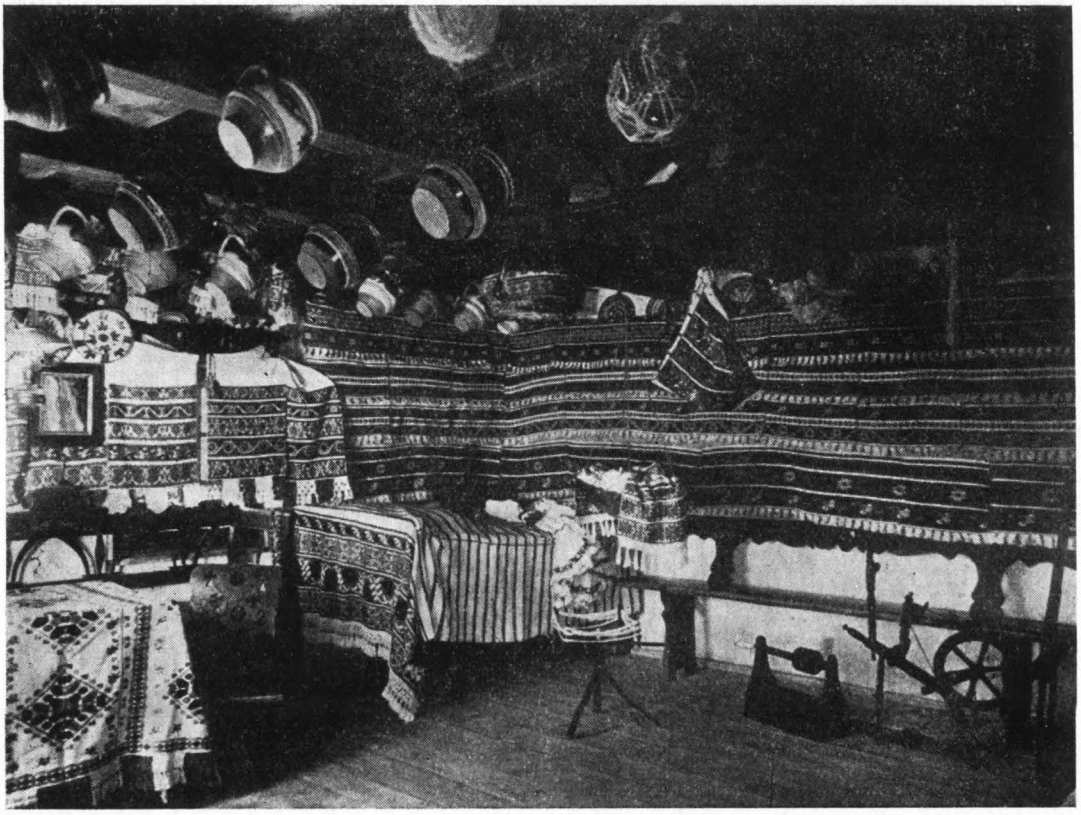


Fig. 5. — Interior — din Moișeni (Țara Oașului).

cafeniu, negru) sau cu brîne reliefate, în care meșterii locali sînt deosebit de pricepuți (fig. 4).

În toate zonele care fac parte din această primă familie, smalțul tinde să se generalizeze.

★

B) A doua familie, cea mai veche în ceramica romînească smălțuită din Transilvania, cuprinde olăria din Țara Oașului și Maramureș. Producția este deosebit de frumoasă.

Ceramica din Țara Oașului se lucrează la Vama. Centrul funcționează și astăzi, dar face vase cu alt caracter decît al celor vechi. În studiul de față ne vom ocupa însă de cele produse pînă la începutul acestui secol. Olarii (în afara cîtorva unguri apăruți în special în secolul nostru), ca de altfel și locuitorii satului, sînt în mare majoritate romîni. Producția veche este lucrată pe baza unei tehnici meșteșugite: atît pasta vaselor, desenele, culorile, smalțul, cît și coacerea, dovedesc acest

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

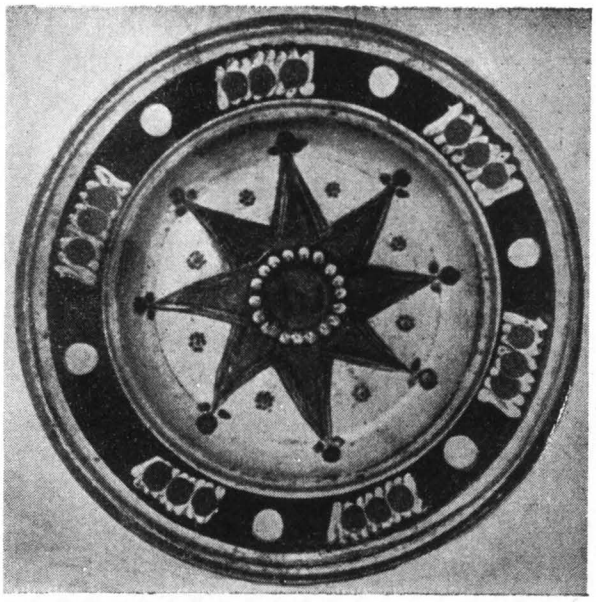


Fig. 6. — Farfurie de Vama (în centru steaua).

lucru. Formele produse sînt variate; cele care ne interesează în principal sînt farfuriile întinse, cu pereți subțiri: ele necesită o pastă fin lucrată. Mai toate au la spate un mic orificiu, prin care se trece o sfoară cu ajutorul căreia vasul este prins de perete în interiorul caselor. Ele se folosesc numai pentru podoabă, și sînt smălțuite. A doua formă importantă este urciorul, asemănător cu urcioarele din restul țării, care au păstrat tradiția daco-romană; el este smălțuit. Înainte vreme, urcioarele și oțetarele de mari dimensiuni erau ornamentate prin îmbrînare. În afara celor două forme amintite se lucrau și altele, care răspundeau la necesitățile cumpărătorilor (căni, căniițe, solniițe, străchini etc.), dar fără a avea aceeași frumusețe. Împodobirea este una din cele mai reușite în olăria populară romînească; ea își păstrează valoarea chiar și în producția nouă. Ceramica veche folosea deseori ca motiv steaua, cu un număr variabil de raze (4—10), așezată în mijlocul farfuriei, pe fund: la mijlocul stelei apare uneori cercul. Se folosesc și motive vegetale, între care amintim aster-ul, plantă sudică, asemănătoare cu o stea, necultivată în țara noastră, dar frecvent folosită în ceramica romînească sub influența ceramicii bizantine. Domină cele geometrice (puncte, linii, cercuri) așezate în special pe margini. Buza este mai totdeauna pusă în relief printr-o linie de culoare închisă. Motivele cele mai bogate se întîlnesc pe farfuriile întinse. Celelalte forme sînt mai puțin ornamentate. Lucrul este explicabil dacă ne amintim că farfuriile întinse se folosesc ca podoabă. Culorile variază după vechimea producției; în trecut se folosea mai mult galbenul și verdele așezate pe fondul crem deschis; apar însă și alte culori, dintre care caracteristic este roșul aprins, cu efect estetic puternic, și cafeniul. Conturul motivelor, la cele mai vechi piese, era realizat prin zgîrierea angobei și pastei; acest procedeu s-a menținut pînă în a doua jumătate a secolului trecut. Cu timpul, zgîrieturile de contur, obositoare, cerînd mult timp și mare pricepere,

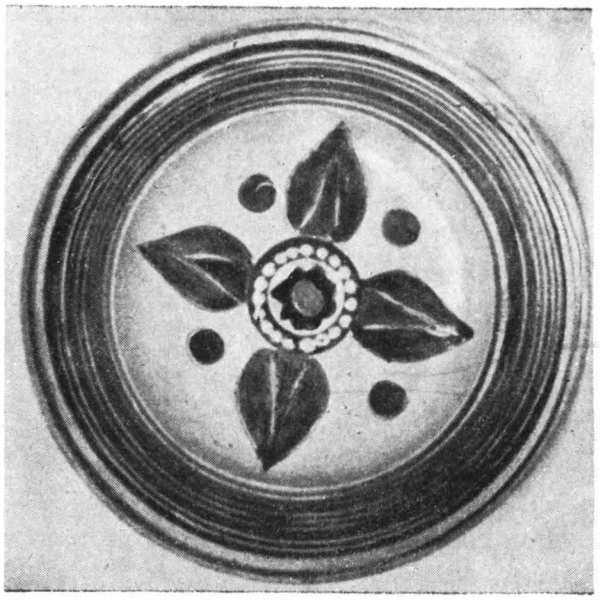


Fig. 7. — Farfurie de Vama (în centru aster-ul).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

au fost înlocuite cu linii de contur pictate cu cornul, în cafeniu închis, aproape negru, care și astăzi mărginește motivele ceramicii de Vama. Conturarea motivelor prin linie zgîriată, înlocuită printr-o linie pictată de culoare închisă, s-a produs deci și aci ca și în alte părți ale țării, și formează unul din caracterele ceramicii romînești populare [1]. Motivele sînt așezate pe farfurii circular sau stelat; ele sînt fie umplute, fie mărginite cu puncte și liniuțe, alt procedeu caracteristic pentru ceramica romînească. Smalțul este plombifer, translucid, și permite să se vadă desenul pus sub el. Cea mai mare parte a producției este folosită practic în cuprinsul gospodăriei: farfuriile întinse nu sînt utilizate decît pentru împodobirea interioarelor; aproape nu este casă veche în Țara Oașului care să nu aibă pereții odăilor împodobiți cu vasele frumoase lucrate la Vama, și poate în alte centre vechi locale pe care nu le cunoaștem încă.

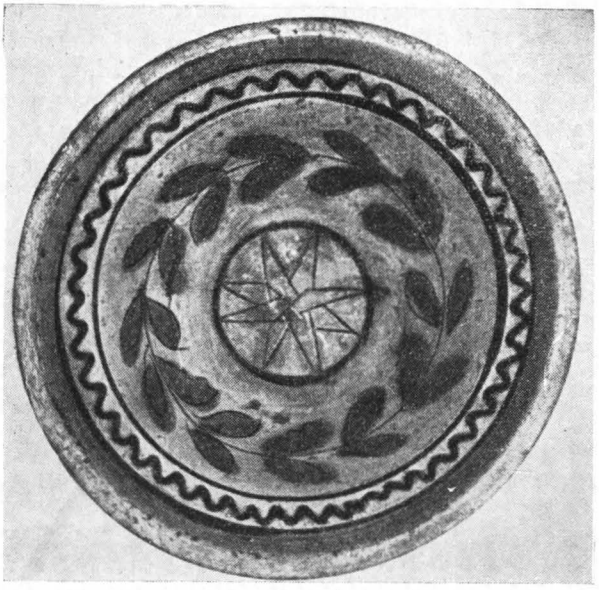


Fig. 8. — Ceramică de Valea Izei.

Farfuriile întinse, vechi, cu motivele conturate prin zgîriere, cu culorile desenului puse pe fond crem deschis, cu smalț translucid, cu steaua sau asterul așezate central, sînt cele care ne interesează mai mult: ele dovedesc o origine străveche bizantină, pe care o vom explica ceva mai încolo (fig. 5, 6 și 7).

În Maramureș, în special pe valea Izei, se vedea în casele vechi o ceramică ornamentală asemănătoare cu cea din Țara Oașului. Centrul de producere al ei nu se cunoaște: piesele identificate sînt vechi, cele mai noi fiind din a doua jumătate a secolului trecut. Și aci, întreaga tehnică de producere (calitatea pastei, desenatul motivelor, smalțul, arsul în cuptor) dovedesc un deosebit meșteșug. Forma caracteristică este tot farfuria mare, al cărei profil se aseamănă însă mai mult de data aceasta cu al strachinii (fund mic, pereți înalți); pe dos se află un mic orificiu prin care se trece sfoara pentru prins în perete. Motivul caracteristic este steaua (de obicei cu opt raze) așezată pe fundul farfuriei: ea este cel mai ades întovărășită de un motiv vegetal, frunze, așezate pe o rămurea ce înconjoară vasul. Și aci buza vasului este întărită printr-o linie de culoare închisă. Pe margini sînt așezate cercuri care înconjoară buza: alteori apar puncte, sau o linie frîntă continuă, care înconjoară de asemenea fața vasului. Uneori motivul vegetal marginal se transformă într-o serie de inimi tăiate de o linie care le unește. Culorile puternic dominante sînt galbenul și verdele așezate pe fond fildeșiu. Conturul motivelor este realizat prin zgîriere: la acest tip de ceramică, din cauza dispariției ei timpurii, zgîrierea conturelor n-a mai avut timpul să fie înlocuită prin linia pictată de contur. Aci, în întregime, producția poartă caracterele bizantine constatate și la Vama; ceramică cu motivul stelar în principal, culorile galben și verde puse pe fond fildeșiu,

[1] Barbu Slătineanu, *Ceramica Romînească*, Bucureşti, 1938, 230 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

conturul motivelor realizat prin zgîriere, suprafața acoperită cu un smalț translucid (fig. 8).

Ceramica romînească din nordul Transilvaniei are anumite asemănări cu ceramica zisă de Kuty, lucrată dincolo de Carpați, în nord; însă asemănările sînt deosebit de mari cu ceramica romînească de tip bizantin lucrată în nordul Moldovei, foarte timpuriu, în care regăsim și culorile galben și verde puse pe fond fildeșiu, și motivul stelar, și procedeul caracteristic al zgîrierii conturelor motivelor [1]. Către aceasta ne vom îndrepta așadar atenția pentru a înțelege ceramica smălțuită din Oaș și Maramureș. Cum se explică această orientare?

Maramureșul și Oașul au format un teritoriu unitar, izolat de Transilvania printr-un lanț de munți înalți. O viață politică autonomă, constatată prin documente încă din veacul al XIII-lea, ne arată cum, în chipul unor adevărate feude,

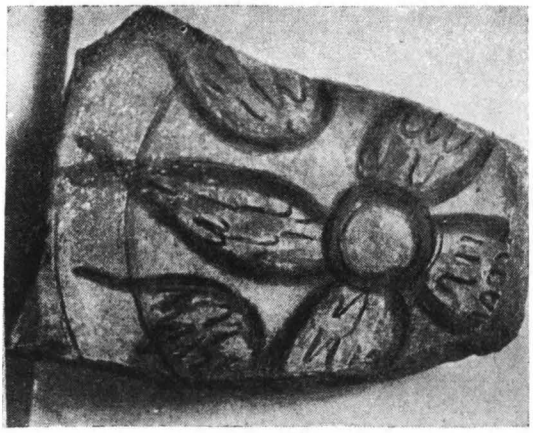


Fig. 9. — Farfurie de tip bizantin găsită la Tîrgoviște (în centru aster-ul).

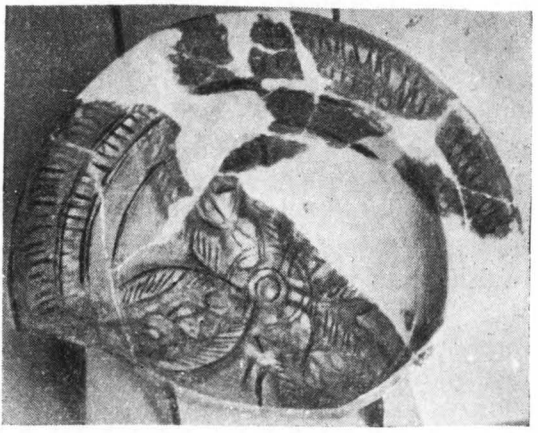


Fig. 10. — Farfurie de tip bizantin găsită la Suceava (1450—1500). În centru aster-ul.

puternice organizații romînești locale se fac cunoscute și se manifestă nu numai în legăturile lor cu vecinii din nord și apus, ci și în legăturile pe care le întrețin cu Moldova nordică și apuseană. Se știe că următor acestor condiții a avut loc faptul principal și interesant, de ordine politică și socială, al așa-zisului descălecat al Moldovei de către principi și organizația politică a Maramureșului, ceea ce înseamnă de fapt întemeierea unei organizații politice autonome după chipul organizațiilor feudale, organizație puternică ce a dat naștere principatului Moldovei. Legăturile dintre Maramureș, Țara Oașului și Moldova sînt deci asigurate mai întîi de populația venită din Maramureș, care a păstrat desigur puternice relații cu ținuturile originare. Apoi, locuitorii din nordul Transilvaniei gravitau către centrele Moldovei nord-vestice și curînd către întreg nordul Moldovei în căutarea de lucru și hrană, fiindcă în aceste din urmă regiuni există orașe și tîrguri și posibilități de hrană, datorită agriculturii care se dezvolta. Legături de al treilea ordin sînt iarăși cunoscute, anume acelea ce privesc organizația bisericească și mănăstirească. Mănăstirile Moldovei, în special cele de maici, numără pînă astăzi un mare număr de maramureșeni, iar pelerinajele cunoscute ale nord-transilvăne-

[1] Asemănarea dintre ceramica din Maramureș și Oaș și cea de tip bizantin din nordul Moldovei este semnalată și de Corina Niculescu, *Decorul Mănăstirii Neamț în legătură cu ceramica monumentală din Moldova în secolul al XV-lea*, publicat în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 1—2, 1955, p. 120—130.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nilor s-au îndreptat, mai ales cu începere din veacul al XIV-lea, către centrul important al Sucevei, unde închinătorii venerau moaștele Sfîntului Ion Nou. Amintim faptul cunoscut al posesiunilor princiare moldovenești din nord-vestul Transilvaniei și Maramureș, păstrate de domnitori pînă tîrziu în a doua jumătate

Fig. 11. — Interior din Drăguș (Țara Oltului).

a veacului al XVI-lea. Iată, pe scurt, puternicele elemente care uneau Moldova cu nordul Transilvaniei.

Evoluția ceramicii bizantine din țara noastră, între secolele XI—XIV este studiată cu atenție: săpături recente au dat la lumină dovezi interesante completînd informațiile de pînă acum despre valoarea acestei ceramici și pătrunderea ei în Țara Romînească și Moldova. Este vorba atît de ceramică importată, cît și de ceramică locală, de tip bizantin (fig. 9 și 10). Această influență este ușor de înțeles, dacă ne amintim că Bizanțul a fost vecin cu noi pînă în secolul al XV-lea. Pătrunderea ceramicii bizantine de-a lungul Dunării (în Țara Romînească) și de-a lungul căilor comerciale ale Moldovei, fie pentru a se opri acolo, fie în trecere

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spre regiunile nord-apusene, ca și stabilirea armenilor în Moldova, în secolul al XIII-lea, veniți din Armenia Mică și rămași în strînse legături de comerț cu patria de origine, cu Bizanțul și orientul, ne explică marea dezvoltare a ceramicii bizantine în țara noastră.

În Moldova, ceramica de tip bizantin a îmbrăcat două forme: fie ca ceramică monumentală, așezată pe edificiile religioase, fie ca ceramică de uz casnic, de lux, folosită în special la curțile domnești și cele boierești. Ceramica de folosință casnică ne interesează în principal; caracterele ei au fost amintite mai sus. Sîntem deci îndreptățiți să credem că și în nordul Transilvaniei, la fel ca în restul țării,

Fig. 12. — Capacul lăzii de breaslă a olarilor din Baia Mare.

ceramica bizantină a pătruns, la început ca ceramică de lux, încă din secolul al XIV-lea. Ea a fost folosită probabil în paralel cu vechea producție; cea de tip bizantin s-a menținut ca olărie de podoabă pînă în zilele noastre. Credem, prin urmare, că cea mai veche ceramică transilvăneană smălțuită este cea romînească din aceste părți.

★

C) A treia familie de ceramică este lucrată de romînii din sudul Transilvaniei. De data aceasta problema modului ei de formare pare a fi mai simplă: apropierea și asemănările cu ceramica centrelor germane vecine ne-o explică.

Ceramica saților transilvăneni avea la început un puternic caracter rural: ornamentația săracă, formele simple, nesmălțuite, aminteau ceramica din regiunile originare. Contrar ceramicii ungurești, cea săsească n-a împrumutat caractere locale romînești, ci a avut o linie de dezvoltare proprie. Relațiile întinse comerciale, belșugul, legăturile cu apusul Europei (în special cu populațiile de aceeași limbă), au atras puternice schimbări în ceramica săsească, făcînd-o să devină cea mai luxoasă din Transilvania. Din această cauză, produsele olarilor și au influențat olăria din sud-estul Transilvaniei, fie că era lucrată de romîni, fie de unguri. Organizați în bresle încă din secolul al XIV-lea, vînzînd marfa unui public orășenesc bogat, pretențios, și au fost îndemnați repede către olăria smălțuită, cu atît mai mult cu cît, și din apus și din orient, erau importate obiecte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ceramice de lux, smălțuite, care puteau servi drept model: apoi, în imediata lor vecinătate, dincolo de munți, în Muntenia și Moldova, ceramica smălțuită de tip bizantin era de multă vreme folosită. Răspîndirea populației germane în sudul și sud-estul Transilvaniei și frumusețea olăriei pe care a produs-o, a făcut pe romîni să părăsească parte din produsele vechii lor ceramici, și astfel să ia naștere, începînd din vestul Sibiului și pînă în cotul Carpaților, lucrată de romîni, o ceramică smălțuită cu puternice caractere săsești.

Această olărie, răspîndită în mai toate satele romînești din regiune, se producea în localități dintre care au fost pînă acum puține identificate: astfel sînt Tohanul Vechi, Noul Romîn, Făgăraș. În toate aceste trei centre menționate existau și olari unguri [1].

La Noul Romîn se lucrau forme diverse: căni, străchini, urcioare, cancee. Cele din urmă reprezintă o formă caracteristic săsească. Străchinile (adînci, mari, cu pereții ușor curbați, cu margini verticale) și urcioarele, sînt formele obișnuite romînești. Decorația străchinilor, bogată, folosește motivul floral central și uneori steaua; apar motive geometrice (linii, spirale) și deseori frunza de brad. Motivele geometrice ornamentează în special marginile străchinilor. Culorile folosite sînt albastrul (de cobalt, de influență săsească, rar întîlnit în ceramica romînească, importat din străinătate, mai scump ca celelalte culori), galbenul, cafeniul care devine uneori roșu. Fondul obișnuit este fildeșiu. Puritatea culorilor întrebuințate este mai mică decît puritatea celor folosite de olarii sași, întrucît pentru economie olarii romîni le amestecau cu humă albă. Satul aproviziona comunele învecinate din Țara Făgărașului, mai toate casele vechi din zonă avînd interioarele împodobite bogat cu străchini și cancee deosebit de atrăgătoare.

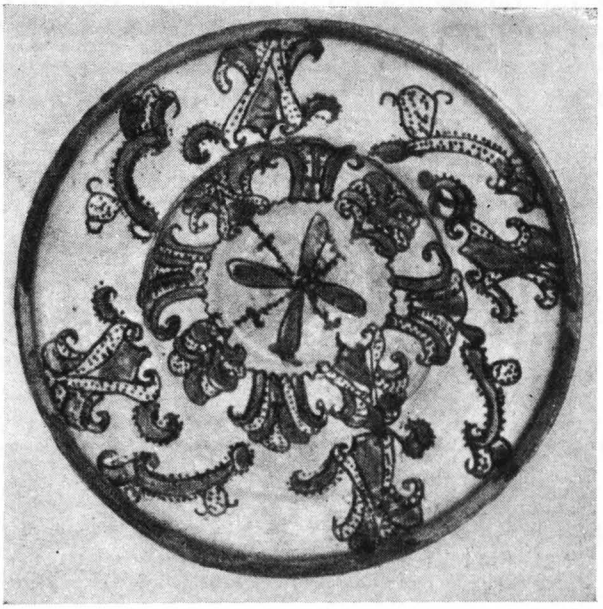


Fig. 13. — Farfurie întinsă, veche, de Țara Lăpușului.

Tohanul Vechi se află în Țara Bîrsei. Prin apropierea de vechiul Brașov, a fost influențat puternic de ceramica săsească, în care se utiliza mult albastrul de cobalt pe fond alb: albastrul apare și la Tohanul Vechi, desigur de o calitate mai slabă, amestecat cu humă albă. El a aprovizionat satele romînești iar mai tîrziu probabil și unele sate săsești.

Se știe că și în Făgăraș existau olari, încă din secolul al XVII-lea, cînd se întemeiază o breaslă ungurească. Este sigur că și înainte vor fi existat olari, probabil romîni, care, ca și în alte centre orășenești în care existau bresle cunoscute ca ungurești, au fost admiși în breslă. În orice caz, în secolul trecut aci au lucrat olari romîni, grupați pe o uliță a olarilor, aflată în mahalaua romînească. Ceramica găsită în satele din jurul Făgărașului folosea tot un decor în culorile albastru,

[1] Documentarea privitoare la aceste localități este luată după Barbu Slătineanu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

brun închis, verde și galben pe fond fildeșiu. Motivele se asemănă cu cele din Noul Romîn (geometrice și florale simple).

În ceea ce privește Țara Făgărașului, ceramica era produsă în cea mai mare parte de romîni și folosită aproape în exclusivitate de ei. Trebuie menționate și alte elemente: mai întîi că înainte vreme aci își vindeau marfa olari veniți din Scaunele Secuiești. Produsele pe care le aduceau, lucrate într-o regiune în care amestecul de populație țărănească romîno-maghiară era mare și aflată tot sub influența ceramicii săsești, se asemănau cu cele locale.

Tîrziu, în secolul al XIX-lea, cînd restricțiile asupra folosirii smalțului dispăruseră și olarii și-au început să-și înceteze activitatea nemaifiind rentabilă,

Fig. 14. — Ceramică nouă de Tîrgu Lăpușului.

romînii și ungurii sînt cei care au aprovizionat și populația germană din sudul Transilvaniei.

În concluzie, asupra acestei familii de ceramică smălțuită se pot spune mai multe lucruri; ea s-a format menținînd o parte din vechile elemente romînești și principii de dispunere a motivelor și împrumutînd un număr de elemente de la și (culori, forme), combinîndu-le și dînd naștere unei ceramici frumoase, cu caracter rural, mai simplu decît cel săsesc. Ea se găsește în interioarele vechilor case romînești, într-o bogăție mai mare ca în orice altă parte a țării (fig. 11). Ea este în același timp asemănătoare cu ceramica produsă de populația din Scaunele Secuiești, în a cărei formare au intrat de asemenea vechi elemente romînești și mai noi săsești. Cînd va fi apărut smalțul la romînii din zona despre care am vorbit, este greu de spus: credem că după ce el apăruse la și, poate curînd după aceea; din nefericire, cele mai vechi exemplare de ceramică din această regiune pe care le cunoaștem, datează de la mijlocul secolului trecut.

★

D) În cele ce urmează amintim o problemă specială, rar pomenită: este vorba de conlucrarea dintre olarii romîni și cei maghiari, petrecută la orașe, în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trecut. Datele pe care le avem în această privință sînt puține: ele au însă rostul să deschidă calea unor noi cercetări.

În Transilvania, încă din secolul al XVI-lea, se organizează bresle ungurești de olari în mai toate centrele administrative sau comerciale importante (Dej, Tg. Secuiesc, Făgăraș, Tg. Mureș, Cluj, Baia Mare etc.). Spre deosebire de breslele săsești, în care lucrau exclusiv meșteri sași, cele ungurești au primit și olari romîni. Această conlucrare am văzut că apare în diferite centre sătești, numite în alte părți ale acestui studiu. De data aceasta vom aminti încă trei centre importante.

Primul, Baia Mare, avea o breaslă de olari menționată încă din secolul al XVII-lea. În ea au lucrat alături unguri și romîni. În muzeul din Baia Mare se păstrează un oțetar de mari dimensiuni (datat 1773), a cărui înscripție arată că este făcut de un olar romîn ce învățase de la un meșter ungur din Baia. Dovezile prezenței olarilor romîni se înmulțesc pe măsură ce avem alte date asupra breslei: astfel, apar nume romînești pe capacele lăzilor de breaslă ale orașului (fig. 12). Recunoașterea romînilor este totdeauna foarte grea, din cauză că numele lor apar maghiarizate. Producția din trecut a centrului folosea smalțul: olarii lucrau forme variate, care cuprindeau atît elemente romînești (urcioare, oțetare, căni) cît și elemente străine (fie cahle de sobe, fie forme complicate caracteristic ungurești, de influență habană, cu ajururi). Decorul manifestă și el conlucrarea maghiaro-romînească; avem astfel frumoasele vase cu motive geometrice, și florale (margareta, laleaua), colorate viu, contrastant, după preferințele ungurești; avem și vase care folosesc numai decorul geometric (pe care olarii unguri ce le produc astăzi le numesc « romînești »)— puncte, linii drepte, ondulații și culori mai stinse (brun, cafeniu, verde, așezate pe fond crem deschis), a căror asemănare cu ceramica romînească din sudul țării este izbitoare. În producția nouă au apărut vase ce imită formele orășenești (servicii de cafea neagră, vase cu flori ce se atîrnă, cratiți, figurine care le imită pe cele de porțelan etc.). Fenomenul conlucrării dintre unguri și romîni este de altfel generalizat în această parte a țării: la Baia Sprie lucrau olari romîni și unguri, la Tăuți de asemenea, în Zalău este aceeași situație.

În apropiere de Baia Mare, se află centrul administrativ și comercial al Țării Lăpușului, Tîrgul Lăpușului, unde întîlnim o situație asemănătoare: romîni și unguri lucrează împreună. În trecut pare că numărul olarilor romîni a fost mai mare ca al ungurilor. Producția veche a centrului avea vase smălțuite cu decor caracteristic romînesc: motivele erau geometrice, culorile obișnuite erau verdele și brunul pentru contururi, puse pe fond galben. Apare dublarea conturelor cu puncte, vechi și caracteristic procedeu al olarilor romîni. Pe lîngă formele obișnuite (străchini, urcioare, căni, oțetare), se lucrau farfurii mari, cu fund mic, adînc, și margini late, orizontale: acestea, de influență săsească, se întîlnesc nu numai în Țara Lăpușului, ci și în spre Năsăud, ba uneori chiar în sudul Transilvaniei: ele erau folosite pentru un fel special de mîncare (mei cu lapte) (fig. 13). Producția nouă, datorită economiei moderne care pune, prin comerț, la îndemîna olarilor, culori variate, și-a schimbat caracterul: gama de culori este bogată, culorile sînt aprinse, așezate prin contrast. Decorul nu se mai face cu cornul ci cu pensula; motivele geometrice au fost înlocuite cu cele florale. Producția nouă este tot smălțuită; smalțul are culori variate și vii (fig. 14).

La Turda, alt vechi și puternic centru al administrației ungurești, au existat de asemenea olari unguri și romîni care lucrau împreună. Aci se manifestă puternic influența ceramicii săsești din sud: formele dovedesc aceasta; pe lîngă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cele romînești (comune cu cele din munții Apuseni — urcioare, oțetare) apare foarte des forma caracteristic săsească a canceului. Motivele sînt fie cele obișnuite romînești geometrice (puncte, linii, valul, steaua deseori), fie florale (margareta, trandafirul, laleaua luată de laași). O mare parte a producției actuale este prinsă de formele de influență orășenească, cu caracter în special decorativ (vase de flori, scrumiere, bibelouri etc.) pe care le lucrează în special olarii unguri. În trecut, deseori, olarii romîni lucrau în slujba celor unguri, care erau proprietarii atelierelor de olărit și a cuptoarelor de ars vasele. Producția acestui centru este smălțuită, cu un smalț de bună calitate, translucid, așezat peste desenul făcut pe pasta vasului, după angobare.

Încheind această parte, putem spune că, romîni și unguri, au lucrat laolaltă în trecut ca și astăzi: ei au dat naștere unei producții cu caracter mixt, unguresc și romînesc, uneori predominînd elementele unei naționalități, alteori ale celeilalte.

Concluzii. Pe temeiul cercetărilor noastre și al lucrărilor cunoscute pînă în prezent, credem că putem înfățișa o serie de concluzii clare: prima, care interesează în principal lucrarea de față, este că în Transilvania s-a lucrat și se lucrează încă, o bogată ceramică smălțuită fie curat romînească, fie la care alături de alte naționalități au lucrat și romînii. Această ceramică s-a dezvoltat pe fondul celei mai vechi olării din Transilvania, cea romînească, a cărei origine o constituie ceramica daco-romană. Smalțul n-a apărut dintr-odată peste tot și nici în aceleași forme: deosebirile se explică prin împrejurările istorice diferite în care centrele olărești s-au aflat.

Astfel, cea mai veche ceramică smălțuită, premergînd ceramicii smălțuite a naționalităților minoritare ungare și germane, este cea romînească din nordul Transilvaniei (Țara Oașului și Maramureș), care probabil în secolul al XIV-lea a primit elemente bizantine, fiind astfel cuprinsă în curentul de influență al ceramicii smălțuite bizantine, la fel cu Moldova și Țara Romînească. Acest lucru, întîmplat din motivele arătate, a dat naștere la o ceramică romînească deosebit de frumoasă, care a păstrat însușiri bizantine pînă la sfîrșitul secolului trecut.

A doua categorie de ceramică smălțuită, este cea din cuprinsul munților Apuseni, Țara Hațegului și Banat: aceasta menținînd elementele vechi tradiționale, le-a adăugat smalțul, la date care variază; cele mai multe centre au folosit smalțul încă în cursul secolului al XIX-lea. Realizările noi cele mai valoroase sînt cele din Țara Bihorului.

O a treia familie este cea a ceramicii smălțuite lucrate de romîni în sudul și sud-estul Transilvaniei, sub influența ceramicii săsești: aci, pe lîngă elementele tradiționale, au apărut elemente germane în culoare și forme, și probabil o dată cu ele și smalțul: cele mai vechi piese pe care le cunoaștem sînt din secolul al XIX-lea.

Ultima mare familie este cea a ceramicii produse în centrele administrative și comerciale, de către romîni și unguri în comun: tot în această din urmă categorie intră ceramica făcută de bresle ungurești în care lucrau și romîni: caracterele ceramicii produse diferă de la un centru la altul; întîlnim însă concomitent elemente ungurești, romînești și săsești. Această categorie, cea mai puțin cunoscută sub aspectul conlucrării în care am prezentat-o, merită să atragă atenția cercetătorilor; ea, ca de altfel și categoria precedentă, prezintă dificultăți în înțelegerea ei, tocmai din cauza amestecului de naționalități.

În general, putem spune că smalțul a început să fie folosit peste tot în mod curent din secolul trecut. Această situație a fost o urmare a desființării

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

breslelor (în secolul al XIX-lea) care se opuneau ca meșterii neorganizați să folosească smalțul. În același timp, olarii sași își încetau activitatea: marfa lor luxoasă era pe de o parte părăsită de publicul orășenesc, care se îndrepta către vasele de metal, iar pe de alta era concurată de produsele romînești și ungurești, care, cu toate că inferioare calitativ, erau mult mai ieftine și se vindeau mai ușor. Pricinile arătate aci au dus la răspîndirea olăriei smălțuite printre olarii unguri și mai ales romîni, care au început să aprovizioneze vechea clientelă săsească, chiar și în localitățile cu populație germană. Trebuie să amintim în același timp că economia modernă le punea la îndemînă plumbul necesar producerii smalțului, plumb care înainte vreme era adus cu greutate din străinătate de către organizațiile de breaslă. Toate aceste schimbări în domeniul ceramicii coincid cu puternicile schimbări sociale care au dus treptat la înlocuirea vechiului mod de producție caracteristic perioadei feudale.

Totuși, nici astăzi încă, romînii nu au părăsit cu totul producția ceramicii nesmălțuite, nu numai din cauză că smalțul ridică prețul mărfii, ci și pentru că tradiția frumoaselor vase nesmălțuite este încă puternică, datorită calității lor suficient de bune pentru a fi întrebuințate cu folos.

Cele cîteva concluzii arătate de noi nu epuizează problema: cercetări ulterioare vor da desigur la iveală date importante, care vor împlini imaginea pe care au sugerat-o informațiile din această lucrare.

РУМЫНСКАЯ ГЛАЗУРОВАННАЯ КЕРАМИКА В ТРАНСИЛЬВАНИИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В Трансильвании производилось и производится и сейчас еще большое количество глазурованной керамики как чисто румынской, так и керамики, над которой, наряду с мастерами других национальностей, работали и румыны. Эта керамика развилась на основе старейшего гончарного производства в Трансильвании, а именно румынского, *происходящего от дако-римской керамики (относящейся* к II и III веку нашей эры). Глазурь не появилась единовременно везде и в одной и той же форме: различия объясняются неодинаковыми историческими условиями, в которых находились центры гончарного производства. Так древнейшей глазурованной керамикой, предшествующей глазурованной керамике венгерского и немецкого национальных меньшинств, является румынская керамика северной Трансильвании (Цара Оашулуй и Марамуреш), на которой отразились византийские элементы, вероятно, еще с XIV века; таким образом она попала в сферу влияния византийской глазурованной керамики, так же как и керамика Молдовы и Валахии. Этот факт привел к появлению особенно красивой румынской керамики, сохранившей до прошлого века характерные византийские черты.

Второй категорией румынской глазурованной керамики является та, которая находится в области Трансильванских рудных гор, Цара Хацегулуй и Баната. Эта последняя, сохраняя старые элементы дако-римской традиции, прибавила к ним глазурь, которая получила широкое распространение в течение XIX века. Новые и самые ценные результаты достигнуты в Цара Бихорулуй.

Третьей категорией является глазурованная керамика, которую производят румыны на юге и юго-востоке Трансильвании под влиянием саксонской керамики. Здесь, наряду с традиционными элементами, появились немецкие элементы в том, что касается цвета и формы; глазурь появилась, вероятно, одновременно с ними. Самые старые изделия, известные ныне, относятся к XIX веку.

Последнюю большую категорию составляет глазурованная керамика, которую румыны и венгры производят сообща в больших административных и торговых центрах. В эту же категорию входит и керамика, производимая венгерскими корпорациями, в которых работали и румыны. Каждый центр отличается особен-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ностями керамики, которую он производит, но румынские, венгерские и саксонские элементы встречаются одновременно. Эта категория, наименее известная под углом зрения румыно-венгерского сотрудничества, заслуживает внимания исследователей. Она, как впрочем и предыдущая категория, представляет трудности в том, что касается ее понимания, именно из-за смешения национальностей.

LA CÉRAMIQUE ÉMAILLÉE ROUMAINE DE TRANSYLVANIE

(RÉSUMÉ)

En Transylvanie, on fabriquait et l'on fabrique encore une abondante céramique émaillée. Cette céramique s'est développée sur le fonds de la plus ancienne poterie transylvaine, la poterie roumaine, dont l'origine est constituée par la céramique daco-romaine (formée au IIe et IIIe siècle de notre ère). L'émail n'est pas apparu d'un seul coup, partout et dans des formes pareilles; ces différences s'expliquent par les circonstances historiques diverses dans lesquelles se sont trouvés les centres de poteries. Ainsi, la plus ancienne céramique émaillée — qui précède la céramique émaillée des minorités hongroise et allemande — est la céramique roumaine du Nord de la Transylvanie (Țara Oașului et Maramureș) à laquelle sont venus s'ajouter, au XIVe siècle probablement, des éléments byzantins, se trouvant ainsi comprise dans le courant d'influence de la céramique émaillée byzantine, tout comme celle de Moldavie et de Valachie. C'est à cela qu'est due l'apparition d'une céramique roumaine particulièrement belle et qui a gardé son caractère byzantin jusqu'au siècle dernier.

La seconde catégorie de céramique émaillée roumaine est celle de la contrée des Monts Apuseni, de Țara Hațegului et du Banat. Elle a maintenu les anciens éléments de tradition daco-romaine auxquels elle a ajouté l'émail, dont l'usage s'est généralisé au cours du XIXe siècle. Les plus valeureuses réalisations sont celles de Țara Bihorului.

Une troisième catégorie est celle de la céramique émaillée fabriquée par les Roumains du Sud et du Sud-Est transylvains, sous l'influence de la céramique saxonne. Ici, à côté des éléments traditionnels, sont apparus des éléments germaniques pour ce qui a trait à la couleur, à la forme et, probablement, l'émail. Les pièces les plus anciennes que l'on connaisse datent du XIXe siècle.

La dernière grande catégorie est celle de la céramique fabriquée en commun par les Hongrois et les Roumains, dans les centres administratifs et commerciaux. C'est aussi dans cette catégorie qu'est comprise la céramique fabriquée dans les corporations hongroises dans lesquelles travaillaient également des Roumains. Les caractères de la céramique diffèrent d'un centre à l'autre; nous y trouvons cependant en même temps des éléments hongrois, roumains et saxons. Cette catégorie, la moins connue sous l'aspect de la collaboration roumano-magyare, mérite d'attirer l'attention des chercheurs. Cette céramique, comme d'ailleurs la précédente, présente des difficultés en ce qui concerne sa clasification, précisément du fait de ce mélange de nationalités.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MEDIEVALĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIN LEGĂTURILE ARTISTICE ALE ȚĂRII ROMÎNEȘTI CU TRANSILVANIA

(MEȘTERI ARGINTARI)

de THEODORA VOINESCU

Un studiu asupra argintăriei din Țara Romînească în epoca feudală pune cîteva probleme delicate și complexe. Atît trăsăturile stilistice, specifice acestor lucrări, cît și frecvența numelor de meșteri argintari transilvăneni pe obiectele executate pentru clientela feudală romînească, vădesc o strînsă legătură cu arta argintăriei din Transilvania. Problema determinării caracterelor artistice, care apropie, sau diferențiază asemenea opere de arta propriu-zisă a argintarilor sași din Transilvania, este una din cele mai importante. O analiză amplă a pieselor de argintărie cunoscute, cîteva noi identificări recente, ne îngăduie să tragem concluzii asupra raporturilor ce au dăinuit în epoca feudală — începînd din veacul al XIV-lea — între viața artistică din Transilvania și cea din Țara Romînească.

★

Cercetarea artei lucrării metalelor prețioase, pe baza documentelor și a obiectelor ce ni s-au păstrat (în număr mult redus față cu ce se știe că a existat inițial) duce la concluzia că meșteșugul argintăriei și aurăriei nu s-a bucurat, pe teritoriul Țării Romînești, de o dezvoltare proprie, decît tîrziu. În perioada începuturilor, ca și în veacurile imediat următoare (secolele XIV — XVI) obiectele de uz casnic, necesare vieții de Curte (argintării pentru mesele domnești: pahare, căni, pocale, talere etc.), obiectele destinate cultului (anafornițe, candele, cățui, cădelnițe, chivoturi etc.), obiectele de podoabă (cercei, agrafe, paftale etc.), ca și săbiile, se aduceau fie din centrele artistice ale lumii balcanice, fie din atelierele germane sau italiene din apus. Se știe, de pildă, că Neagoe Basarab cerea din cînd în cînd argintării din Veneția[1]. Ștefan cel Mare ceruse genovezilor să-i făurească o sabie «a la facione valachesca»[2]. Mărfurile de fabricație venețiană fuseseră introduse în peninsula balcanică, pe cale comercială, de către negustorii ragusani. Trimiși ai domnilor Țării Romînești — cum este de pildă cazul ragusanului Ieronim Matievici, medicul lui Neagoe Basarab — aduc cu ei, la întoarcerea în țară, în afară de postavuri și mătăsuri italiene, «giuvaeruri», lucrate de meșterii venețieni[3]. Caracterele stilistice ale bijuteriilor și obiectelor de podoabă găsite

---

[1] N. Iorga, *Două documente ragusane relative la un sol trimis la Veneția de Basarab al III-lea Neagoe*, în *Arh. soc. științifice și literare*, Iași, 1898.

[2] N. Iorga, *Meșteșugul în pictură și sculptură*, în *Istoria Romînilor în chipuri și icoane*, București, p. 209.

[3] *Ibidem*, p. 207—208.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în mormintele de la Argeș (veacul al XIV-lea), vădesc provenienţa lor apuseană. Ele sînt însă — ca și toate piesele aduse la noi pe cale de import — opere de largă circulaţie europeană, ca de altfel și obiectele de uz casnic sau de cult, care poartă marca oraşului Augsburg și care se găsesc atît de frecvent la noi[1].

În secolele XVI și XVII circulau în Ţara Romînească lucrări ale meșterilor argintari din actualul teritoriu al Banatului, ca și cele ale romînilor unor centre cunoscute din Balcani, ca Moscopole și Chiprovăţ[2]. Monumentele sîrbești păstrează nenumărate lucrări semnate de meșteri bănăţeni, ca: Petre din Becicherecul Mare[3] Dumitru zlătarul din Lipova și Condo Vlahul[4]. Operele acestora vădesc existenţa în acest domeniu, a unui curent artistic, dezvoltat la răspîntia a două civilizaţii: cea bizantină și orientală, pe de o parte, cea apuseană (reprezentată prin infiltraţii venite din Raguza și prin înrîuriri saxone ce se datoresc coloniștilorași, exploatatori ai minelor de aur și meșterilor argintari colonizaţi acolo), pe de alta.

O ferecătură de Evanghelie datînd din 1642 semnată de meșterul argintar Franco Marcanicea din Chiprovăţ, se găsește în colecţiile Muzeului de artă al R.P.R. Ea[5] provine de la mănăstirea Bistriţa și este semnificativă pentru legăturile ce au existat cu acest centru artistic de lucrare a argintului în veacurile XVII—XVIII. În ornamentica acestei opere, de o deosebită frumusețe, elemente de tradiţie orientală — ce se remarcă mai ales în felul de tratare a figurilor — se îmbină cu elemente de tradiţie saxonă transilvăneană, care se pot observa atît în tehnică, cît și în detalii de ornament.

Documentele vremii, privind legăturile Ţării Romînești cu Ardealul cît și numărul important de opere semnate de meșteri argintariași, vădesc o strînsă legătură cu centrele de argintari din Transilvania. Această regiune a cunoscut foarte de timpuriu o remarcabilă dezvoltare a lucrării metalelor preţioase, produsele meșterilor din centrele importante atingînd în scurt timp un nivel artistic superior. Bogăţia materiei prime, aur și argint — a cărei exploatare, începută în veacul al XIII-lea, s-a intensificat mai ales în veacul al XIV-lea — cît și condiţiile economice prielnice care au determinat aici organizarea și dezvoltarea breslelor, au contribuit în mare măsură la această înflorire. Operele executate de meșterii argintariași, în veacurile XVI—XVII, înrudite la început cu cele similare ale atelierelor din apus, ajung, prin perfecţia tehnică și prin calităţile artistice, la însușiri stilistice

---

[1] Numeroase piese de argintărie datînd mai ales din veacul al XVII-lea, ce poartă marca oraşului Augsburg şi care provin din tezaurele monumentelor religioase ale Ţării Romîneşti, se găsesc în colecţia Muzeului de artă al R.P.R., secţia de artă feudală.

[2] Cf. M. Romanescu, *Argintăria la Romînii Balcanici în veacurile XVI-XVIII*, Bucureşti, 1933.

[3] Ferecătura Evangheliei Mitropolitului Maxim Brancovici (1543) din biserica Kruşedol, cf. M. Romanescu, *op. cit.*, p. 102—103.

[4] Ferecătura în argint aurit, lucrată în 1557 de argintarul Condo Vlahul, pentru biserica Înălţării Maicii Domnului de la poalele munţilor Kneajnei, cf. M. Romanescu, *op. cit.*, p. 105—106.

[5] Formată din două plăci de argint aurit, legate între ele printr-un cotor din lesă (reţea de inele străbătute de 10 vergele în sens vertical), ferecătura este lucrată «în repoussé», cu ornamentaţie din aplicaţii de smalţ şi caboşoane de peruzele. Scena *Coborîrii în Iad* ocupă centrul feţei ferecăturii şi este înconjurată de un chenar marginal lat, în care sînt dispuse succesiv jur împrejur medalioane formate din vrejuri de viţă de vie... În spaţiile libere dintre medalioane, la colţuri, sînt ciorchini de struguri. În medalioanele de pe părţile laterale sînt reprezentate busturi de apostoli, iar în cele de sus şi jos, simbolurile evangheliştilor. Sub medalioanele de jos, într-un cadru dreptunghiular mic, data 1642. Pe verso, o compoziţie similară, avînd în centru scena Înălţării Mîntuitorului la cer. Arborele lui Ieseu formează tema ornamentală a chenarului marginal, avînd pe latura de jos, pe Ieseu culcat iar medalioanele formîndu-se din vrejurile ce ies din trupul lui. În medalioane, busturi de personaje încoronate. Pe latura de sus, într-un medalion susţinut de 2 îngeri, Maica Domnului cu Isus în braţe. Două inscripţii cu caractere chirilice indică numele meşterului şi pe donator, Mitropolitul Teofan al Ţării Romîneşti. Dim.: lung. 0,200/lăţ. 0,145.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

proprii. Lucrările executate în așa-numitul stil transilvănean sînt de altfel apreciate, nu numai pe teritoriul acestei provincii, ci și în țările vecine: Ungaria, Polonia, cît și în Țările Romîne.

Legăturile economice și culturale dintre Transilvania și Țara Romînească au fost timpurii și permanente. Încă din veacul al XIV-lea, domnii Țării Romînești dau scutiri de vămi [1] pentru mărfurile ce treceau din Transilvania, prin Cîmpulung, pe drumul Rucărului și parcurgeau așa-numitul drum al Brăilei, care lega orașele din Ardeal cu Țara Romînească și cu centrele comerciale de dincolo de Dunăre și Marea Neagră. În afară de postavul de Ypres, zis «franțuzesc», de cel de Louvain sau de Colonia, de pălăriile «frîncești», ce se aduceau din Flandra, sau de brîie, săbii, cuțite de Danzig și arcuri, în schimbul cărora se importau, mai ales prin Buzău, pește, ceară, berbeci, bumbac, camhcă, blănuri, ștofe din Orient sau marfă turcească (mirodenii și altele), un loc important îl dețineau și mărfurile meșterilorași. Printre acestea se numărau cele ale argintarilor, pînzarilor, pielarilor și frînghierilor. Ele reprezentau produsele centrelor mai de seamă, cunoscute pentru dezvoltarea meșteșugurilor, iar în ceea ce privește argintăria, operele aurarilor din Cluj, Sibiu, Mediaș, Brașov, Sighișoara și Bistrița. Locuitorii Țării Romînești foloseau fier, oțel și plumb adus din Ardeal. În afară de materii prime și obiecte lucrate de meșterii și artiștii locali, este știut că Ardealul a furnizat Țărilor Romîne și nenumărați meșteșugari — zidari, pietrari, cărămidari, țiglari — care au colaborat la construcțiile religioase și civile, contribuind la procesul de formare al meșterilor romîni. Înzestrarea ctitoriilor domnești și boierești cu odoare de preț se făcea tot din Ardeal. Tot aici s-au comandat, începînd din veacul al XIV-lea, clopote și alte obiecte de metal ca vase mari de aramă și cositor. Clopotul mănăstirii Cotmeana, ctitoria lui Mircea cel Bătrîn, a fost făcut de «Haneș Maistorul» din Brașov [2]. Un alt meșter clopotar, anume Petru Maurer, a lucrat pentru Mitropolitul Ștefan, clopotul cel mare al Mitropoliei din Tîrgoviște [3]. În 1664, Matei Basarab scrie brașovenilor despre «meșterul de clopote ce-i trebuie ca să-i facă clopotele pentru aceste mănăstiri de am făcut în țara noastră» [4]. Constantin Brîncoveanu întreține corespondență cu Hendrik Lambru clopotarul și cu clopotarul Mihai, ambii din Brașov, tot pentru asemenea lucrări [5]. Comenzile făcute în Ardeal rivalizează, pînă la începutul veacului al XIX-lea, cînd se lucra încă la Andrașevschi la Brașov, cu cele executate de meșterii clopotari din Danzig și Viena. În ceea ce privește vasele de alamă, Radu Vodă al Țării Romînești scrie din Tîrgoviște, în 1502 brașovenilor, referindu-se la niște oale mari de aramă, comandate de el, și în care trebuie să poată fierbe doi boi deodată [6]. Ca și mulți alți domni, Brîncoveanu prefera, pe lîngă tipsiile de Danzig, «lucru de Brașov», pentru vasele de aramă și tipsiile de cositor ale bucătăriilor domnești [7].

În ceea ce privește argintăriile, întîlnim, începînd încă din secolul al XV-lea, relații de la artist la client, între Domnii Țării Romînești și meșterii din Transilvania.

În mai multe rînduri întîlnim în Țara Romînească meșteri din Brașov și Sibiu, chemați fie pentru a desăvîrși lucrări destinate ctitoriilor romînești, sau,

---

[1] N. Iorga, *Brașovul și romînii, Scrisori și lămuriri*, București, 1905, p. 8—9.

[2] N. Iorga, *op. cit.*, p. 199.

[3] *Ibidem*, p. 216.

[4] Doc. MMLXXII, în Hurmuzaki, *Documentele privitoare la istoria romînilor*, vol. XV, partea a II-a, p. 1122.

[5] N. Iorga, *op. cit.*, p. 105.

[6] N. Iorga, *op. cit.*, p. 208—209.

[7] N. Iorga, *op. cit.*, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1 — Meșterul M. G. din Brașov. Pocal dăruit de Matei Basarab mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung (reg. Pitești).

Muzeul de artă al R.P.R.

Fig. 2

TĂTTĂRESCU GHEORGHE

Desen după pocalul dăruit de Matei Basarab mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cum este cazul lui Gaspar aurarul, trimisul oraşului Braşov la Vlad Ţepeş, în 1456, pentru a rezolva probleme diplomatice[1]. În 1492, Vlad Călugărul cere sibienilor să-i găsească un meşter bun să-i facă un policandru cu sfeşnice pentru pus lumînări, şi îl cheamă în Ţara Romînească, ca să ia ca model policandrul de la Cozia[2]. În vremea lui Neagoe Basarab, întîlnim de asemenea alţi doi meşteri din Ardeal, pe Ioan şi Celestin din Sibiu[3]. Se ştie că Domnul trimitea argintul, atunci cînd lucrările se executau în Ardeal, dar, înainte, îşi exprima dorinţa asupra felului în care trebuia să se execute comanda, hotărînd uneori chiar modelul. Meşterii respectivi îşi dădeau toată osteneala pentru a mulţumi un client atît de important, cu toate că nu reuşeau totdeauna. Acest fapt explică conflictul dintre Neagoe Basarab şi meşterul Celestin, care executase pentru clientul său mai multe cupe şi o cădelniţă. Din scrisoarea dîrză adresată Consiliului Municipal din Sibiu, rezultă că Domnul nu fusese mulţumit de modul în care artistul executase cădelniţa, considerînd execuţia « ad modum Ciganorum » şi mult inferioară celor ce erau în stare să facă meşterii din ţară[4]. Neagoe a mai avut şi alţi furnizori, din Sibiu şi Braşov şi Mediaş. Printre aceştia se citează Ion Flesser şi Ludovic Rorer din Sibiu[5]. Soţia lui Neagoe Basarab, Doamna Despina, este în proces cu Petre, argintarul din Sibiu, căruia îi dăduse suma importantă de 1000 de florini pentru lucrarea unei coroane de aur[6].

Legăturile cu meşterii argintari din Transilvania continuă. Vlad Vintilă aduce din Braşov pe Anton aurarul ca să-i lucreze un lanţ de aur[7]. Anania, Mitropolitul Ţării Romîneşti, comandă, pe la 1545, patru candelabre mici într-un toc[8]. În 1659, Gheorghe Băleanul, fost mare ban, scrie braşovenilor despre făgăduiala sa faţă de « Laurenti meşterul argintarul »[9].

La sfîrşitul veacului al XVII-lea şi în primele decenii ale veacului al XVIII-lea, avem date mai precise, cu privire la raporturile Ţării Romîneşti cu meşterii ardeleni, în corespondenţa lui Constantin Brîncoveanu cu meşterul argintar Georg Mai al II-lea din Braşov[10] (1684—1712). Din scrisorile adresate de către Domnul

---

[1] Cf. Ştefan Pascu, *Meşteşugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Ed. Acad. R.P.R., 1954, p. 206.

[2] Doc. C.C.XLI, în Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XV, p. I şi N. Bogdan, *Documentele Braşovului*, I, p. 339.

[3] Cf. Gyárfás Tihamer, *A Brassai ötvösség története*, Braşov, 1912, p. 82. Activitatea unui meşter tot cu numele de Celestin este menţionată şi în documentele Braşovului şi poate fi urmărită între 1520—1542, timp în care el primeşte titlul de meşter, capătă comenzi de la oraşul Braşov, lucrează pentru breaslă şi are ucenici.

[4] Doc. CCCCXXXI, CCCCXXXIII şi CCCCL., în Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XV, p. I. şi *Supărările artistice ale lui Neagoe Basarab*. O scrisoare inedită scoasă de la Arhivele Naţionale săseşti de la Sibiu de B. P. Haşdeu, în care se dă întreg textul, scris în latineşte, cf. *Columna lui Traian*, iulie-sept. 1882, p. 525—527. Din scrisoare rezultă că Neagoe Basarab rămăsese mulţumit de lucrările argintarilor Johann şi Celestin, trimişi în Ţara Romînească spre a-i face nişte cupe, pentru care au şi fost bine plătiţi. În urmă însă Neagoe a mai pus la dispoziţia lui Celestin o căţuie de cel mai curat argint, cu sarcina de a-i face o cădelniţă, după modelul turnului de la cetatea din Sibiu, căci în Ungaria întreagă — scrie Neagoe — n-a văzut un turn mai frumos. Dar de astă dată, în loc de o operă de artă, meşterul de la Sibiu a executat o lucrare « ţigănească » pe care Domnul a şi respins-o. Ţara Romînească poseda — scrie Neagoe — Consiliului Municipal din Braşov — destui meşteri care să-i facă ceva mai frumos. Celestin cere din nou argint promiţînd că va lucra cumsecade şi va isprăvi pînă la Paşti, pe garanţia boierilor Valentin Pitaru şi Oprea Vistieru, care urmează a fi pedepsiţi dacă meşterul nu-şi va ţine făgăduinţa. Neagoe trimite la Sibiu pe Valentin, rugînd Consiliul Municipal să ia în această privinţă o măsură energică.

[5] N. Iorga, *Ist. Rom. în chipuri şi icoane*, Bucureşti, p. 208—209.

[6] Doc. DCCXII în Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XV, p. I, p. 377—378.

[7] St. Pascu, *op. cit.*, p. 207.

[8] *Ibidem.*

[9] Doc. MMCCCLXXXVIII, în Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XV, p.II.

[10] N. Iorga, *op. cit.*, p. 102—103.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Țării Romînești judeților orașului Brașov, între anii 1707—1708, rezultă că artistul brașovean făcuse în acest răstimp mai multe călătorii în Țara Romînească. Aici el a primit comenzi direct de la Brîncoveanu, care, desigur, și-a exprimat ca și Neagoe Basarab, dacă nu și-a impus chiar, felul în care înțelegea să fie executate lucrările. Tot cu Domnul s-au stabilit și condițiile de lucru. Tot el dă artistului metalul necesar. În timpul lucrului Georg May ține legătură prin corespondență cu clientul domnesc, fără a se grăbi să execute comenzile, ci lucrînd în ritmul în care el socotește că va face lucru bun. După terminarea comenzii, meșterul argintar revine la curtea Domnului romîn, pentru aducerea obiectelor, încheierea socotelilor, cîntărirea materialului rămas și restituirea lui, precum și pentru verificarea bunei execuții a lucrărilor. Din corespondența cu județii Brașovului se vede că Domnul era mulțumit de felul în care Georg May executase lucrările, afirmînd deseori că meșterul a lucrat foarte bine. Dar în cele mai multe cazuri Domnul nu-și putea stăpîni nemulțumirea și nerăbdarea, mai ales atunci cînd artistul întîrzia livrarea. Așa s-a întîmplat cu ferecătura evangheliei și cădelnița la care Georg May lucra în 1709, după cum rezultă din cuprinsul următoarei scrisori: adresate lui Barteș Santer, județ al cetății Brașov: « Pentru arginturile ce avem de ne lucrează jupînul Georg May, cum că au gătit evangheliia și cădelnița și ni le-au trimis, le-au adus și lucru frumos au făcut numai cu zăbavă multă. Și den cîte lucruri bisericești i-am dat să facă, vedem că numai acestea au gătit, iar niște candele și o tipsie de nafură, pînă acum nu s-au mai gătit. Măcar că ne scrii dumneata că au zis că lucrul bun tot cu zăbavă să face, dar dumnealui cu noi își pune zi pînă în cutare vreme, cînd socotește că va putea isprăvi și noi încă lăsăm pînă cînd zice, iar apoi vine zioa și treace o lună doar peste zi și tot nu isprăveaște. Ce am zis și iar zicem că nu să ține dumnealui de cuvînt și nu face bine. Ce pohtim pe dumneata tot să-i dai poruncă ca să gătească acelea ce mai sînt ale besearicii, să ne le trimită cum mai degrab(ă). Și pentru alte arginturi ce mai sînt încă să iai dumneata un răspuns ales de la dînsul pîn în ce vreame vor fi gata să știm »[1].

Fig. 3
MICHAEL SEYBRIGER

Pahar de la mănăstirea Bistrița.

Muzeul de Artă al R.P.R.

[1] Cf. scrisoarea din 27 ian. 1709, către jupînul Barteş Sauler mare județ al cetății Braşovului, în N. Iorga, *Braşovul şi romînii*, *op. cit.*, p. 102—103.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cercetări recente ne-au dus la identificarea cu precizie a meșterului menționat în scrisorile lui Brîncoveanu cu argintarul Georg May II din Brașov. Acesta a fost pînă acum confundat cu meșterul argintar Georg May I. În realitate Georg May al II-lea era fiul argintarului Georg May cel bătrîn, descendent dintr-o familie de preoți din Cristian. A învățat meșteșugul cu tatăl său. În 1684 devine meșter și cîștigă curînd un mare prestigiu în cadrul breslei. Legăturile cu Țara Romînească datează dinaintea datei corespondenței cu Brîncoveanu (1707—1709) deoarece, în 1695 a trecut cu aprobarea breslei în Țara Romînească, de unde a luat 30 de mărci de argint, pe care le-a lucrat cu ajutorul unui alt argintar din Brașov, Pieter Hiemesch.

Opere de ale argintarului Georg May II se păstrează în Muzeul de artă al R. P. R. (secția de artă feudală)[1] și unele au putut fi identificate cu cele menționate în corespondență. În comparație cu ceea ce se cunoaște azi, numărul obiectelor comandate a fost desigur mult mai mare, cantitățile de argint trimise de Brîncoveanu fiind considerabile. Astfel, numai în 26 ianuarie 1708, Domnul expediase 135 grivne de argint și dăduse o arvună de 200 taleri « pentru vasele de argint ce trebuia să i se facă pînă la Paști »[2].

Obiectele de uz casnic, sculele, precum și inventarele de zestre ale fetelor domnitorilor Țării Romînești, se comandau tot în Ardeal. Astfel, Basarab cel tînăr (1477—1492) trimite la Brașov pe Vintilă logofătul cu 60 000 de aspri, ca să cumpere « o cupă și alte scule de argint »[3]. În 1519, Mihnea Vodă trimite aur și argint să i se facă 24 de cești de argint aurit, pentru nunta fiicei sale Ruxandra[4]. Doamna Voica, soția acestuia, a purtat mult timp proces cu meșterul brașovean care nu livrase comanda[5]. Dintre cele patru mari inventare din veacul al XVI-lea, cunoscute azi — documente prețioase pentru studiul lucrărilor aurarilor din Transilvania — se numără și două inventare romînești: cel al Doamnei Voica, întocmit în timpul șederii sale la Brașov și cel al boierului muntean Duca din Greci. Ele cuprind cupe de aur, cești de argint aurit bogat decorate, pahare cu capac de argint aurit, căni de argint aurit, tipsii de argint, solnițe, sfeșnice, lighene de aramă aurite, găleți și numeroase bijuterii și obiecte de podoabă ca salbe, colane de aur, cingători, lanțuri, cercei, inele, agrafe și altele. Se observă că pentru unele dintre ele se indică și proveniența, specificîndu-se că sînt romînești (« walachales »)[6].

Darurile pe care Domnii Țării Romînești le trimiteau la Poartă erau de asemenea de proveniență transilvăneană. Atelierele săsești au furnizat multe comenzi în acest scop, începînd mai ales din secolul al XVI-lea, cînd tributul Transilvaniei fusese fixat în obiecte de argint. Din Țara Romînească, Socol, vornicul lui Petrașcu Vodă cel Bun, scrie lui Mihai Moga din Brașov ca să-i trimeată două cupe de argint frumoase, spre a le oferi în dar fiului sultanului [7].

Noi cercetări ne îngăduie să aducem azi completări, atît cu privire la operele executate în Transilvania, cît și asupra meșterilor care le-au lucrat, în veacul al XVII-lea, dintre care unii s-au stabilit la noi.

---

[1] Printre acestea enumerăm: potirul de la m-rea Hurezi, ferecătura de Evanghelie pentru bis. Sf. Gheorghe Nou din București, 1707, icoana din argint aurit de la mănăstirea Dintr-un Lemn și mai multe candele datînd din anii 1688 și 1700.

[2] Doc. MMDCCCLXIX, în *Hurmuzaki, op. cit.*, vol. XV, p. II, p. 1520.

[3] St. Pascu, *op. cit.*, p. 207.

[4] *Ibidem*, p. 207.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*, p. 208—209.

[7] *Ibidem*, p. 208.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Astfel, descifrarea de curînd a mărcii de meșter de pe cunoscutul pocal de argint aurit (fig. 1—2), dăruit în 1642 de Matei Basarab [1] mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung, arată proveniența transilvăneană a încă unei opere din patrimoniul artistic al Țării Romînești. Ea poartă marca unui meșter din Brașov ce semna cu

Fig. 4. — Meșterul E. V. din Brașov. Cană.
Muzeul de artă al R.P.R.

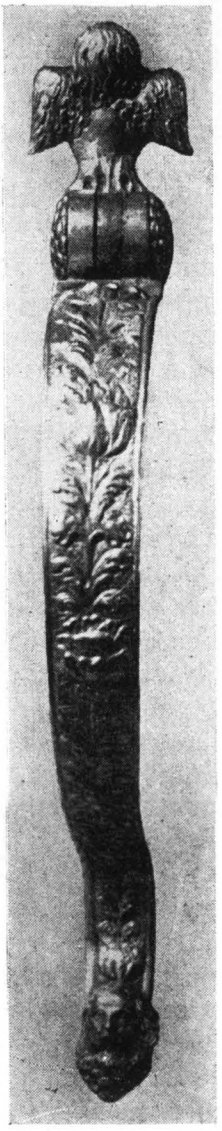


Fig. 5.
Detaliu de cană.

inițialele G. M., înscrise într-un scut, cu coroana orașului Brașov deasupra. Pocalul, deși poartă o inscripție de danie către un monument religios, ceea ce ar putea face să se creadă că este vorba de un obiect conceput inițial în acest sens, nu poate fi o comandă de obiect de cult. Forma sa de cupă cilindrică, cu buza ușor răsfrîntă, susținută pe un picior cu baza în formă de bulb, rezemat pe o talpă cilindrică, cît

[1] Cf. următoarea inscripție romînească, cu caractere cirilice: «Al tău dintraletale aducem ție Doamne acest pahar Io Matei Voevod şi Doamna Elena la mănăstirea Cîmpulung, la anul 7150 (1642).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și ornamentația cu caractere laice, constînd din personaje în costume militare occidentale, încadrate de motive geometrice (volute) și vegetale (vrejuri și grupe de fructe) la care se adaugă capete de animale (cerbi, berbeci) turnate, ce decorează piciorul, subliniază trăsături stilistice specifice operelor de argintărie civilă. Paharul cu picior, adeseori cu capac, bogat ornamentat cu motive în stil Renaștere, sau, mai tîrziu, cu ornamente baroce, lucrate în « repoussé », reprezintă o formă tip de mare circulație atît în Transilvania, cît și în apusul de unde veneau modelele. El a ajuns la noi fie pe cale comercială sau a fost achiziționat ca piesă laică din atelierul brașovean, pentru bunurile domnești. Inscripția i s-a adăugat probabil cînd a fost dăruit

Fig. 6. — Meșterul E. V. din Brașov. Anafornița de la mănăstirea Cotroceni.

Fig. 7. — Detaliu de ornament.

Muzeul de artă al R.P.R.

unui monument religios. Tot forme tipice pentru argintăria laică sînt pocalul [1] executat de meșterul brașovean Johannes (Hans) Resch cel bătrîn (meșter 1618—1645) provenind de la mănăstirea Tismana, operă armonioasă ca formă, decorată pe suprafața cupei și pe bază cu buchete de fructe și flori stilizate. Paharele fără picior cu baza puțin lățită, ornamentate pe toată suprafața sau numai în jurul buzei, cu motive de stil Renaștere și Baroc, și prevăzute uneori în jurul bazei cu scene de vînătoare și animale cîntînd sau mîncînd, cum este ursul și veverița de pe paharul [2]

[1] Inv. nr. 541. Pocal în formă de cupă cu picior, lucrat din argint aurit, ciocănit și cizelat. Cupa cilindrică și baza sînt decorate cu buchete de fructe și motive florale. Motive vegetale turnate și ajurate decorează fusul. Semnat cu marca meșterului H. R. pe fund. I. 0,250 m., d. g. 0,103 m., d. b. 0,880 m. gr. 0,370 kg. Provine de la mănăstirea Tismana (reg. Craiova) azi în colecția Muzeului de artă al R.P.R., Secția de artă feudală.

[2] Inv. nr. 519. Pahar din argint aurit, ciocănit și cizelat. De formă cilindrică cu baza lățită. Ornamentat în jurul gurii cu motive vegetale stilizate. În partea de jos o scenă de vînătoare cu un iepure urmărit de doi cîini. Deasupra scenei un cîine cu un os în gură, o veveriță mîncînd un fruct și un urs cîntînd dintr-o trompetă. Următoarea inscripție, în limba slavonă în jurul gurii « Pomenește Doamne pe robii tăi Teodosie și Jupînița Hrisos-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lucrat de Daniel Bloweber (meșter 1628—1648) reprezintă un tip tot atît de frecvent. În afară de lucrarea lui Daniel Bloweber, acest tip este ilustrat la noi și prin opere [1] semnate de artiști ca Michael Seybriger, zis și Sommer (fig. 3), (meșter 1624—1673) din Brașov.

Fig. 8. — Meșterul E. V. din Brașov. Anaforniță de la biserica Sf. Niculaie din Schei.

Toate sînt lucrări semnificative pentru cunoașterea vieții materiale a societății feudale și reprezentative — prin numele artiștilor ce le-au semnat — pentru arta argintăriei din Transilvania în veacul al XVII-lea [2].

culma». Marca meşterului D.B. pe fund. I. 0,155. d.g. 0,080. d.b. 0,070 gr. 0,160 kg. Provine de la mănăstirea Dintr-un Lemn. Azi în colecția Muzeului de artă al R.P.R., Secția de artă feudală.

[1] Inv. nr. 516. Pahar din argint, ciocănit şi cizelat. De formă cilindrică cu buza resfrîntă şi baza puțin lățită. Decorat pe toată suprafața cu motive vegetale, grupuri de fructe încadrate de frunze şi vreji. În partea de sus, deasupra unei pălării, data 1634. Marca meşterului, pe talpa paharului. I. 0,180, d.g. 0,095, d.b. 0,089. gr. 0,245 kg. Provine de la mănăstirea Bistrița. Astăzi în colecția Muzeului de artă al R.P.R., Secția de artă feudală.

[2] În colecția secției de artă feudală a Muzeului de artă R.P.R. figurează o singură lucrare, din secolul al XVI-lea, semnată de un meşter argintar din Transilvania şi anume paharul ce poartă marca meşterului Balthasar Fleischer din Sibiu (meşter în 1551). Provine de la mănăstirea Tismana.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dar în afară de acestea întîlnim și o altă categorie de lucrări cu trăsături mai apropiate de arta Țării Romînești. Dintre ele fac parte comenzile pe care Domnul sau boierii le făceau în special meșterilor din Brașov și Sibiu, lucrări în execuția cărora se împletesc stilul meșterului respectiv cu cerințelele și gustul clientului. Deși opere ale unor meșteri străini, ele se adresează mediului artistic romînesc și poartă, pe drept, după cum apare în unele documente, denumirea de « Walacha ».

Dintre acestea din urmă face parte racla sfîntului Grigore Decapolitul comandată de Constantin Șerban și Doamna Bălașa, meșterului argintar Martinus Weiss cel bătrîn din Brașov (1628—1659) și dăruită mănăstirii Bistrița, după cum rezultă din următoarea inscripție: « Acest sicriu făcutu l-am noi robii lui Dumnezeu Io Constantin Voevod și Doamna mia Bălașa, puindu-se într-însul cinstitele moaște ale prea cuviosului părintelui nostru Grigorie Decapolitul la mî-n(ăsti)rea Bistrița: spre veșnica pomenire, anul 1656 ». În vremea ei, opera a avut mare răsunet, cronicarii timpului menționînd acest eveniment [1]. De mari proporții, de formă dreptunghiulară, asemănătoare cu un sicriu, racla este bogat împodobită cu elemente figurative care predomină în ansamblul compoziției, alături de motive specific baroce, ca buchete de fructe și flori, cornuri de abundență și motivul scoicii. O armonioasă teorie de sfinți în picioare, sub arcade sprijinite pe colonete cu capitelurile și fusurile decorate, se desfășoară jur împrejur, atît pe fețele laterale ale raclei, cît și pe cele ale capacului. Pe fața capacului artistul a reprezentat, la un capăt, figura sfîntului Grigore Decapolitul, în veșmînt de călugăr, iar dedesubt un tablou votiv în care apar Constantin Șerban, Doamna Bălașa și un copil îngenunchiat în atitudine de rugăciune. La capătul celălalt al raclei sînt redați sfinții Constantin și Elena, de o parte și de alta a crucii, iar dedesubt, scena răstignirii lui Isus. Tot pe capac se vede o stemă susținută de doi îngeri, în care sînt îmbinate semnele heraldice ale familiei domnitorului, cu cele ale Țării Romînești. Lucrată din argint aurit, în « repoussé », într-o desăvîrșită tehnică, ea este cea mai importantă lucrare cunoscută pînă acum, ieșită din atelierele brașovene, pentru Țara Romînească într-o perioadă anterioară operelor identificate pînă azi ca datorindu-se argintarului Georg May al II-lea. O informație precisă a stat la dispoziția artistului pentru ca aceasta să poată reprezenta cu atîta preciziune trăsăturile caracteristice ale costumelor. Doamna Bălașa, ca și Domnul, poartă costume asemănătoare cu cele ale lui Matei Basarab și Doamnei Elena de la Arnota, diferite de cele purtate de Brîncoveanu pe alte opere ale argintarilor brașoveni. Artistul, un adept al stilului baroc în plină înflorire, a căutat să îmbine concepția sa artistică cu o tematică pe care s-a străduit, fără a reuși în totul, să o trateze în spirit bizantin. Lucrarea este prin aceasta cu atît mai semnificativă pentru ilustrarea procesului artistic petrecut în elaborarea operelor destinate mediului romînesc.

Membrii familiei Cantacuzino s-au adresat tot meșterilor din Brașov pentru înzestrarea ctitoriilor lor. Dintre operele ce s-au putut identifica, două datînd din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, patru și anume: o cană [2] (fig. 4—5), o ana-

---

[1] Cf. *Cronica lui Stoica Ludescu*, în *Magazinul istoric*, IV, p. 336.

[2] Inv. nr. 549. Cană cilindrică cu baza lățită, cu capac de forma unei emisfere turtite, decorat cu un fruct de brad și cu o toartă masivă împodobită cu motive florale (lalele și fructe. Capătul de jos al toartei este terminat printr-o mască, iar cel de sus printr-un cap de înger înaripat. Întreaga suprafață a cănii este decorată cu solzi în relief. Benzi formate dintr-un fir îngust încadrat de 2 șiruri cu motivul valului, încinge cana la gură sub capac, la mijloc — împărțind suprafața în două registre — și jos în jurul bazei. Pe fund, marca meșterului. Argint ciocănit, cu ornamente turnate Dim. I. 0,285 m.d.g. 0,112, d.b. 0,138 gr. 1.310 kg. Azi în colecția Muzeului de artă al R.P.R., Secția de artă feudală.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

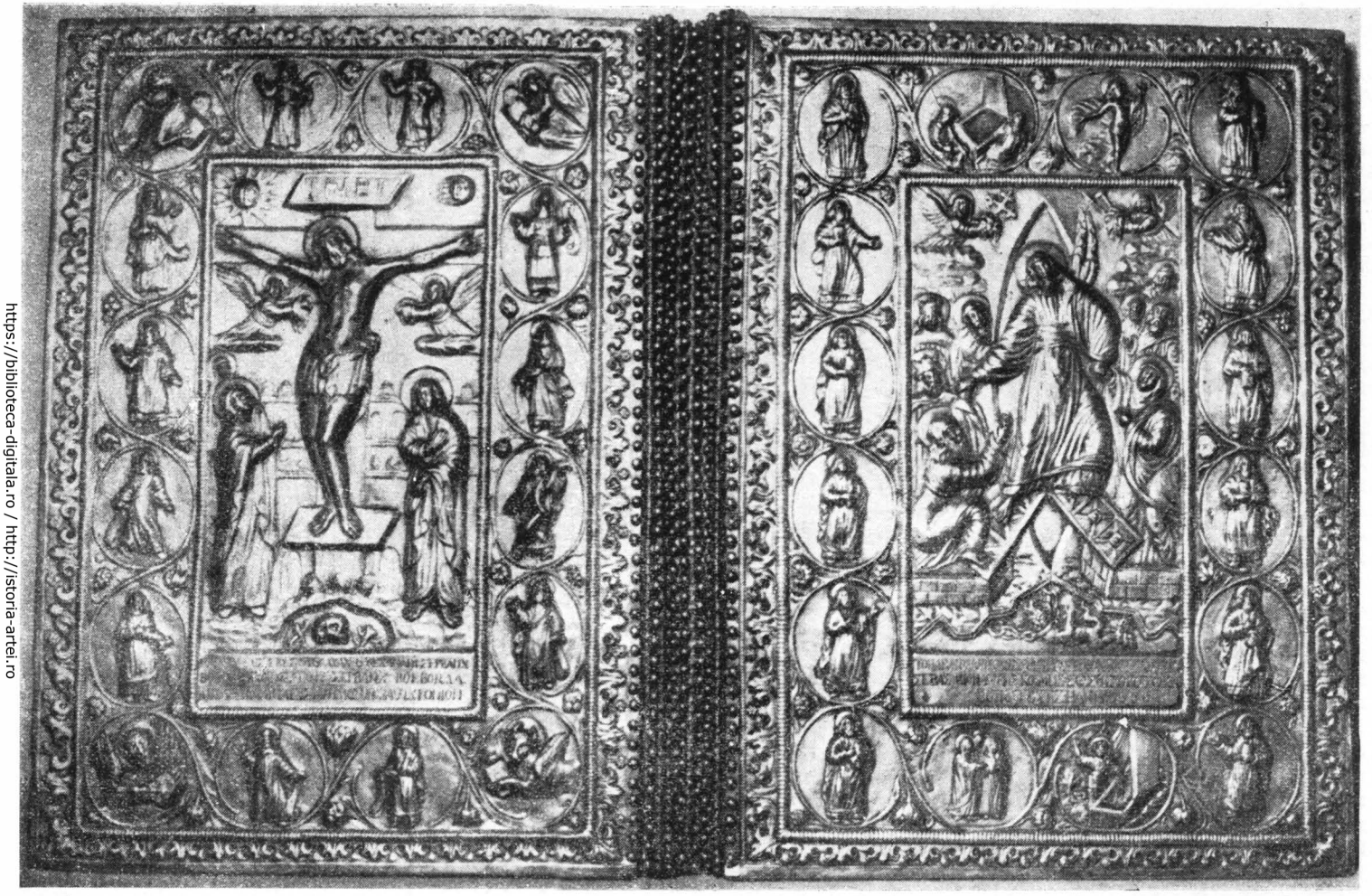


Fig. 9. — Meșterul E. V. din Brașov. Ferecătura de carte de la mănăstirea Cotroceni.

Muzeul de artă al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

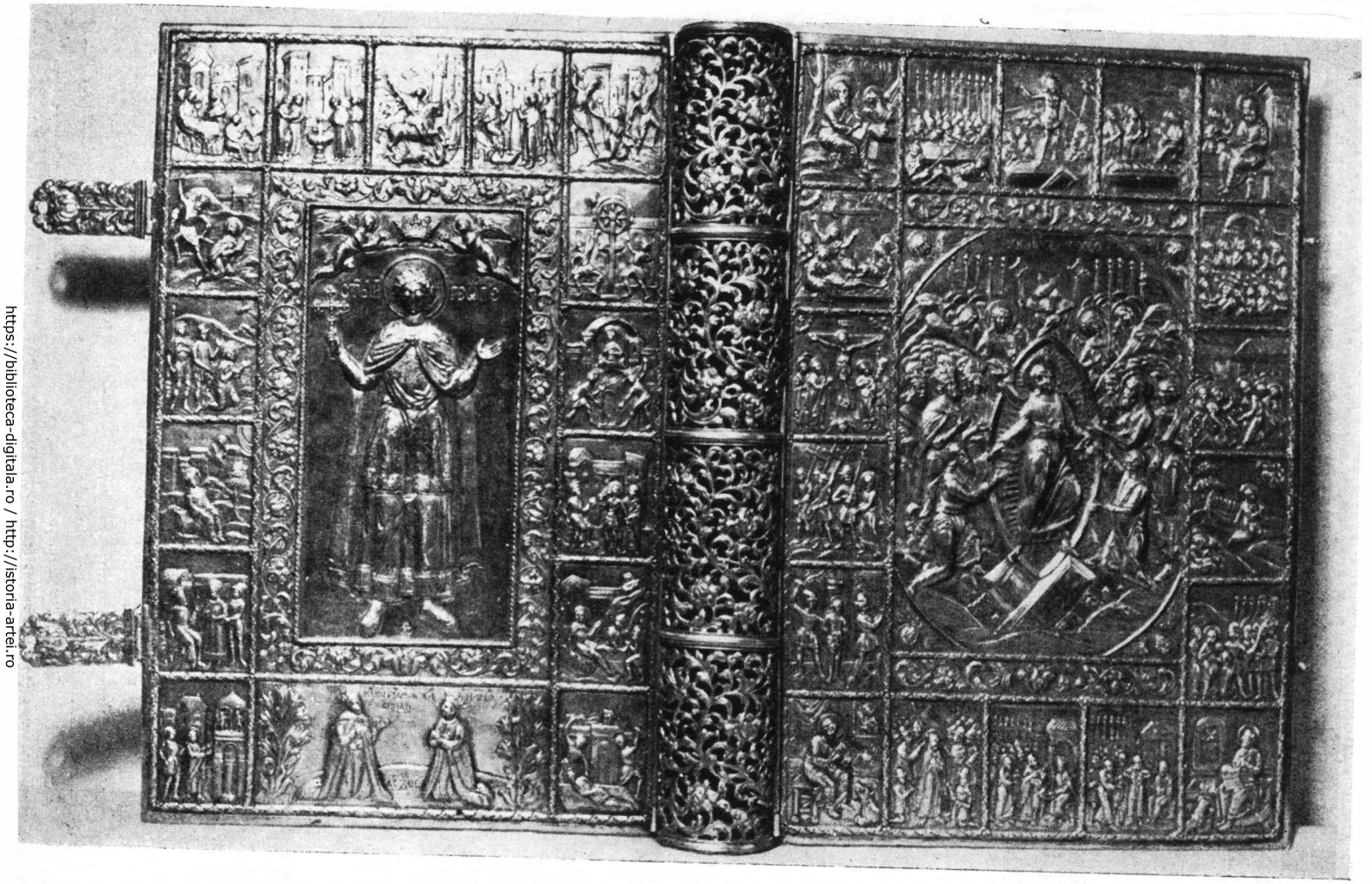


Fig. 10. — GEORG MAY II. Ferecătura evangheliei de la biserica Sf. Gheorghe Nou din București.

Muzeul de artă al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

forniţe [1] (fig. 6, 7 şi 8) şi o ferecătură de evanghelie [2] (fig. 9), sînt executate la Braşov de un meşter care semna cu iniţialele E. V. anaforniţă şi ferecătura au fost comandate de Şerban Cantacuzino şi dăruite ctitoriei sale, mănăstirea Cotroceni. Calităţile artistice şi tehnica de execuţie ne pun în contact cu unul dintre artiştii cei mai de seamă din acea vreme. În raport cu opere similare, el se arată cel care a înţeles spiritul în care să creeze operele mai potrivite stilului artei romîneşti. Măsura şi gustul cu care artistul repartizează motivele, precum şi felul în care tratează ornamentele florale — atît de înrudită cu cele ale sculpturilor în piatră şi a broderiilor din Ţara Romînească din acea vreme — sînt trăsăturile ce ridică aceste lucrări peste nivelul obişnuit al producţiei argintarilor contemporani. Ornamentica anaforniţei este simplă — o ghirlandă de flori, lucrată într-un relief înalt şi desfăşurîndu-se pe marginile plate ale talerului — dă dovada unui înalt simţ al decorativului. Stema familiei Cantacuzino, lucrată în relief pe fundul talerului, completează şi echilibrează compoziţia şi imprimă totodată operei măreţia unui dar domnesc. Aceleaşi calităţi de simplitate în decor şi formă caracterizează şi cana mare decorată pe toată suprafaţa cu solzi, la care se adaugă discret cele cîteva elemente ornamentale ca arabescul de pe bază şi motivul de pe toartă, ce amintesc stilul Renaşterii tîrzii. Această frumoasă piesă este însă mai puţin legată decît precedenta, de mediul artistic muntenesc. Un caracter mai greoi se vădeşte în tehnica de tratare a figurilor din scenele ce decorează feţele ferecăturii, tehnică cu care artistul se arată mai puţin familiarizat. În ansamblu, un perfect simţ al decorativului rămîne trăsătura esenţială a operelor acestui meşter puţin cunoscut în mediul artistic al Braşovului, dar de la care Ţara Romînească păstrează atît de importante opere.

În perioada brîncovenească, legăturile cu meşterii din Braşov sînt ilustrate prin lucrările argintarului Georg May al II-lea, confundat pînă acum cu tatăl său, tot argintar, bătrînul Georg May. Dintre operele acestuia, cu mult cele mai importante, sînt ferecătura [3] (fig. 10) şi ripidele [4], dăruite bisericii Sf. Gheorghe Nou din Bucureşti.

---

[1] Inv. nr. 794. Anaforniţă cu forma de taler cu marginile late şi plate, cu fundul uşor bombat la mijloc. Decorată pe margine cu o ghirlandă din flori de lalea, heliantus, bujor şi vreji de acant. Pe fund, stema familiei Cantacuzino, cu vulturul bicefal şi iniţialele lui Şerban Cantacuzino, S.C.B.V. Următoarea inscripţie în limba greacă pe fund: « Acest disc a fost închinat la dumnezeiasca biserică a Adormirii Născătoarei de Dumnezeu, Cotroceni. 1680». Marca maestrului E.V. pe margine. Argint aurit, ciocănit şi cizelat. Dim: Diam. 0,433. Gr. 0,770 kg. Provine de la mănăstirea Cotroceni. Azi în colecţia Muzeului de artă al R.P.R., Secţia de artă feudală.

[2] Inv. nr. 688. Ferecătura de evanghelie din argint aurit, ciocănit. Faţa ferecăturii decorată cu scena *Coborîrii în Iad* (Anastasis) încadrată de cîte 6 figuri de apostoli în picioare. Pe latura de sus, în medalioane, scena *Înălţării lui Isus din mormînt*, iar pe cea de jos, scena *Femeilor mironosiţe la mormînt*. Pe verso, scena *Răstignirii lui Isus*. În jur, medalioane cu profeţi în picioare, iar în colţuri, simbolurile evangheliştilor. Motive florale încadrează scenele. Cotor din 8 şiruri de inele legate prin vergele metalice. Următoarea inscripţie în limba greacă sub cea principală, de pe faţa şi dosul ferecăturii: « Această dumnezeiască şi sfinţită evanghelie s-a închinat sfintei mănăstiri a Adormirii Născătoarei de Dumnezeu de la Cotroceni 1680 — de preaslăvitul rob al lui Dumnezeu Ioan Şerban Voievod, nepotul fostului Voievod Şerban Voievod Basarab, pentru veşnica lui pomenire». Marca meşterului E.V. pe ferecătură. Dim.: I. 0,350 m. Lăţ. 0,250 m. Provine de la m-rea Cotroceni. Azi în colecţia Muzeului de artă al R.P.R. Secţia de artă feudală.

[3] Inv. nr. 808 Ferecătura din argint aurit. Pe faţă, într-un medalion, scena *Coborîrii în Iad*, înconjurată de 14 scene mici din viaţa şi patimile lui Isus Christos. Pe verso, în centru, Sf. Gheorghe în picioare, încadrat pe trei laturi: sus şi lateral, de 15 scene cu momente din viaţa sa. La picioarele sfîntului, un tablou votiv cu Constantin Brîncoveanu şi Doamna Maria între tulpine de lalele. Cotor din plăci cu motivele lalelei lucrate ajour. Cheutori turnate, decorate cu motive florale. Lîngă portretele donatorilor, numele acestora (Ion Constandin Voevod şi Gospojda Maria) şi anul 7215 (1707). Pe faţa ferecăturii, marca meşterului. Dim: I. 0,370. Lăţ. 0,260. Lucrarea provine de la biserica Sf. Gheorghe Nou din Bucureşti, şi se păstrează în colecţia Muzeului de artă al R.P.R., Secţia de artă feudală, Inv. nr. 808.

[4] Azi în biserica Sf. Gheorghe Nou din Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 11. JOHANNES HENNING *Ferecătură de evanghelie de la mănăstirea Hurezi 1692.*

Muzeul de artă al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Însemnătatea operelor și calitățile artistice ale lui Georg May II au determinat pe cercetătorii de pînă acum să considere că el ar fi singurul artist cu care a avut legături Brîncoveanu. Numărul considerabil de obiecte cu care au fost înzestrate ctitoriile sale nu puteau fi însă opera unui singur artist, cu atît mai mult, cu cît se cunosc condițiile în care lucrau meșterii și restricțiile la care erau supuși, precum și numărul redus de ajutoare la care aveau dreptul. Analiza mărcilor de meșteri dovedește, după cum era de presupus, că artistul a făcut apel și la alți argintari din Transilvania, cum sînt Johannes Henning[1] (fig. 11 și 12), Georg Heltner[2], ambii din Brașov, meșterul D. G. care semnează anafornița de la mănăstirea Gura Motrului și chiar la renumitul argintar din Sibiu Sebastian Hann[3]. Tot atunci se

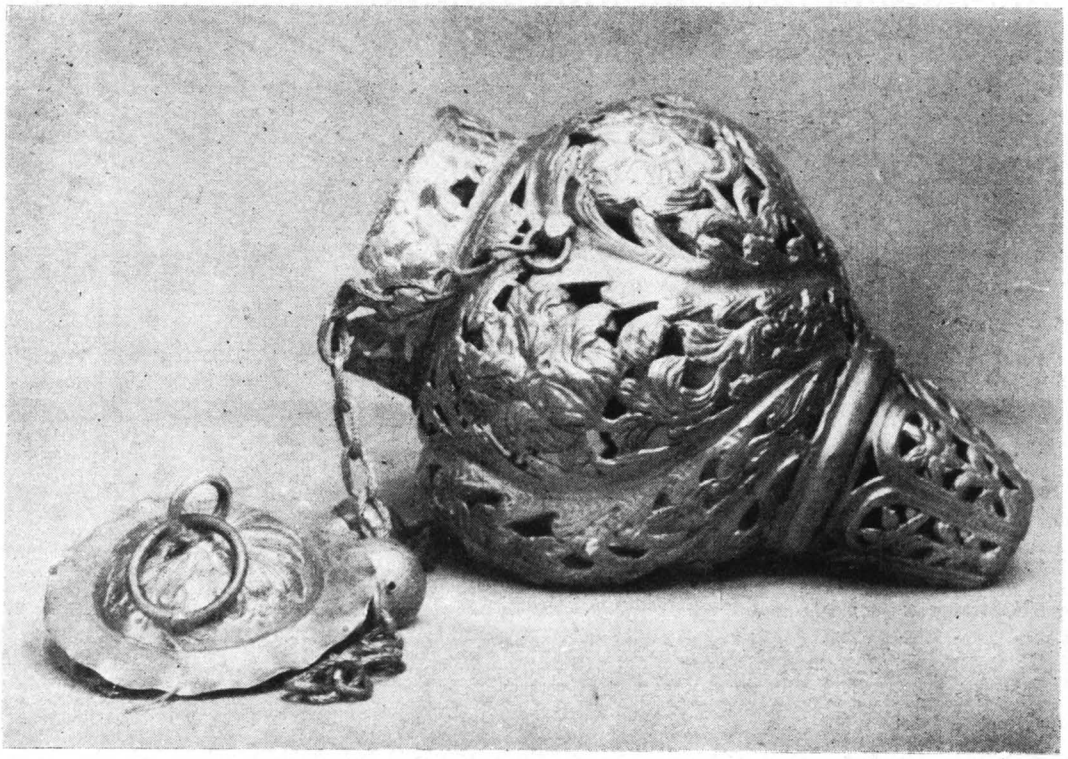


Fig. 12. *Candelă. Mănăstirea Cotroceni.*
JOHANNES HENNING Muzeul de artă al R.P.R.

înregistrează un fenomen important pentru dezvoltarea argintării pe teritoriul Țării Romînești: anume stabilirea la noi a maestrului argintar George Heltner, care părăsește Brașovul și trece în Țara Romînească, fapt pentru care a fost exclus din breaslă, în 1691[4].

---

[1] Johannes Henning, meşter în Braşov în 1666, mort în 1711. Lucrările acestuia în secţia de artă feudală a Muzeului de artă al R.P.R. sînt candelele provenind de la mănăstirea Cotroceni şi ferecătura de evanghelie de la mănăstirea Hurezi, 1692, inv. 687.

[2] Georg Heltner meşter în Braşov în 1672.

[3] Sebastian Hann, meşter argintar renumit din Sibiu. Originar din Zips, vine în Ardeal şi se stabileşte la Sibiu, unde lucrează pînă la sfîrşitul vieţii, în 1713. A fost primit în breasla argintarilor din acel oraş în 1675. A lucrat potirul pentru mănăstirea Dintr-un Lemn, azi în colecţia Muzeului de artă al R.P.R., Secţia de artă feudală, Inv. nr. 130.

[4] Cf. Gyárfás, *A Brassai ötvösség története, op. cit.*, p. 118.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Atît în statutele breslelor din acea vreme, cît și în deciziile judecătorești, date de organizațiile breslei argintarilor din acel oraș, se prevăd sancțiuni și amenzi pentru meșterii argintari ce lucrau pentru Țara Romînească și Moldova: « Dacă un meșter sau lucrător activează în Moldova sau Muntenia și vine apoi înapoi de acolo în Transilvania, vor plăti drept amendă 8 florini în caz că mai doresc să mai facă parte din breaslă ». « De asemenea, din aceste două țări nici un meșter să nu

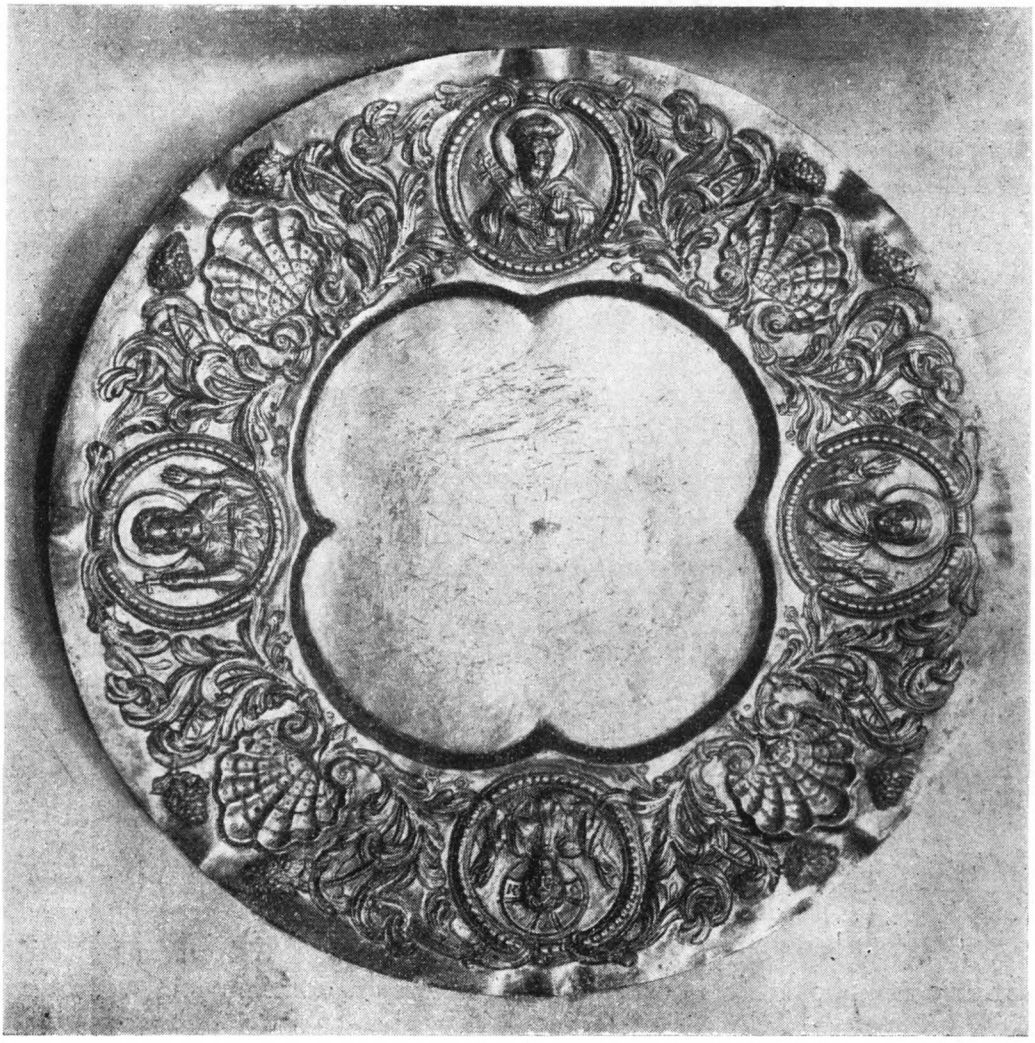


Fig. 13. *Anaforniță.*

GEORG HELTNER Muzeul de artă al R.P.R.

primească de lucru peste douăzeci mărci argint fără știrea breslei, pentru ca lucrul să fie bine executat ». În caz contrar, meșterul este impus la o amendă de 20 de florini[1].

Datele lucrărilor executate de Georg Heltner dovedesc că artistul a intrat în legătură cu Domnul Țării Romînești înainte de stabilirea lui în Țara Romînească. Anafornița[2] (fig. 13) este o operă executată pe cînd artistul era încă la Brașov

[1] Cf. Gyárfás, *op. cit.*, p. 20—21.

[2] Inv. 601. Anaforniță din argint aurit, cu marginea ondulată și fundul în 4 lobi. Decorată pe margine cu 4 medalioane în care sînt: bustul Maicii Domnului, al lui Isus Chrisos și încă a doi sfinți. Între medalioane, bogată ornamentație florală în special în jurul celor 4 motive de scoică situate între cele 4 medalioane. Dim.: 0,315 m. diametru: gr. 0,440 kg. Marca meșterului G. H. pe margine. Col. Secției de artă feudală a Muzeului de artă al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe cînd frumosul vas de aghiazmă [1] (fig. 14), remarcabil prin eleganța formei și simplitatea și discreția ornamentului, ca și ferecătura [2] (fig. 15) pentru mănăstirea Hurezi, sînt opere executate în vremea cînd era stabilit la noi.

Studiul obiectelor de argint din Țara Romînească arată legături și cu alți meșteri argintari din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea, cum sînt: Martinus Hermann (m. 1671) și Thomas Lang (fig. 16) din Sibiu și Georgius Olscher cel bătrîn 1665—+1711), Thomas Trepches cel tînăr (m. 1632—+1672), Lukas Baum (m. 1665—+1711), (fig. 17), Petrus Sigerus (m. 1685—+1715), Samuel May (1769—1804), toți din Brașov [3].

Fig. 14. *Vas de aghiasmă de la mănăstirea Dintr-un Lemn.*

GEORG HELTNER Muzeul de artă al R.P.R.

Dacă, pe de o parte, recente identificări de meșteri din veacul al XVII-lea contribuie la îmbogățirea informației noastre într-un domeniu încă atît de puțin cercetat, fixarea centrelor de artă din Transilvania, cu care Țara Romînească a avut legături, permite, pe de altă parte, valorificarea unor opere necunoscute pînă

[1] Vas de aghiazmă de argint, în formă de cupă cu picior, cu două anse decorate cu sirene. Suprafața cupei și baza ornamentate cu « bosse », lucrate în « repoussé ». Inscripția romînească cu litere cirilice, pe baza cupei. « . . . Acest sfînt vas de sfeștanie făcut iaste de Maria Sa Io Constandin Basarab Voevod Brîncoveanu mănăstirii De un lemn, Mai 20 anul 7203). Altă inscripție pe fundul piciorului (« Si au fost ostenitorie la acest sfînt vas Dumneaei Jupîneasa Maica Măriei Sale, fata răposatului Constandin Postelnic Cantacuzino »). Marca meșterului G. H. pe talpa bazei. Dim.: diam. g. 0,240, m d. b. 0,200, m gr. 1,895 kg. Provine de la mănăstirea Dintr-un Lemn. Azi în col. Muzeului de artă al R.P.R., Secția de artă feudală, Inv. nr. 834.

[2] Aplicație de argint aurit pe scoarțe de lemn îmbrăcate în catifea de mătase vișinie. Pe față scena *Învierii*, în colțuri, evangheliștii. Pe verso, medalion cu sfinții Constantin și Elena, deasupra lor, bustul Mîntuitorului. Inscripție de danie cu caractere cirilice (Io Constandin B. B. Voevod și doamna sa Maria. Anul 7200 (1692). Dim. I. 0,340 m, Lăț. 0,235. Provine de la mănăstirea Hurezi. Azi în colecția Muzeului de artă al R.P.R., Secția de artă feudală, Inv. nr. 680.

[3] Lucrările lor se găsesc azi în colecția Secției de artă feudală a Muzeului de artă al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acum, punînd totodată în lumină posibilitățile de care au dispus chiar și acei dintre artiștii, care, în lucrările de specialitate, figurează doar cu numele. Astfel, problema raporturilor stilistice, stabilite în veacul al XVII-lea între cele două provincii vecine, apare într-o lumină nouă. Contactul dintre argintarii transilvăneni și mediul artistic din Țara Romînească, cunoașterea activității atelierelor din Transilvania, circulația intensă a operelor ieșite din aceste ateliere, precum și așezarea, dincoace de munți, a unora dintre argintarii sași, pot justifica comunitatea stilistică ce se vădește în operele aparținînd celor două regiuni.

În analiza acestui proces nu trebuie uitat rolul important jucat de gustul clientelei romînești și nici eforturile depuse de meșterii argintari sași spre a corespunde cerințelor acestei clientele. Nu încape îndoială că bogăția producției argintarilor sași din Ardeal a înlesnit cu timpul formarea meșterilor locali de la noi, deci și începuturile practicii acestui meșteșug în Țara Romînească. Apare vădit că linia pe care s-a dezvoltat această artă nu este cea specifică meșterilor din Ardeal, ci tocmai cea impusă de gustul mediului artistic romînesc. Nu trebuie să uităm că operele executate de argintarii de dincolo de munți erau, în primul rînd, comenzi care nu erau lăsate la libera inspirație a artiștilor, ceea ce făcea ca nevoia de a înfrînge caracterele stilistice cu care aceștia erau deprinși, pentru a satisface cerințele unei arte pusă în slujba lumii catolice, să se resimtă neîncetat.

Folosirea cu predilecție a florilor de heliant, stînjenel și mac, îmbinate cu frunze și vrejuri de acant — așa cum apare pe talerul argintarului E. V. ca și în ornamentica argintăriilor lui Georg May — pot fi expresia gustului baroc al epocii și totodată o consecință a legăturilor cu arta populară din Ardeal. Dar, se pune întrebarea pentru ce artiștii dau acestui fel de ornamentație o mai mare dezvoltare, cînd lucrează pentru Țara Romînească, decît în operele destinate clientelei din Ardeal? Coincidența dintre această ornamentică și cea din alte ramuri de artă ale Țării Romînești: sculptură în piatră, broderie, ornamentica picturii murale, sînt dovada că pînă în cele din urmă se stabilise, la cererea clientelei, o comunitate de gust și de stil între cele două regiuni. În felul acesta s-ar explica și prezența — în compoziția aproape a tuturor lucrărilor din vremea aceea — a elementelor impuse de client, cum sînt: iconografie specială pentru ferecături [1], o anumită formă în executarea cădelnițelor și candelelor, ca și în ornamentica lor pur florală, frecvența portretelor de ctitori și a stemelor de familie sau a stemei Țării Romînești, ca și îmbinarea acestora cu o ornamentică florală, limitată la un anumit repertoriu de motive, care toate contribuie la unitatea stilistică a operelor de care ne ocupăm.

Procesul de adaptare la care sînt supuși artiștii din Transilvania se observă și în inegalitatea cu care aceștia reușesc să se conformeze directivelor date. Unii, cum este cazul artistului E. V., lasă încă să se vadă stilul cu care erau deprinși: alții trădează în interpretarea unor elemente de tradiție bizantină o concepție iconografică și de tratare legată de influențe apusene (racla de la Bistrița, de pildă). Comenzile executate pentru Țara Romînească trebuie să fi fost cunoscute și de ceilalți membri ai breslei, iar impresiile cu care unii dintre aceștia se întorceau din Țara Romînească trebuie de asemenea să fi fost împărtășite. Dacă lucrurile nu s-ar fi petrecut astfel, se pune întrebarea pentru ce obiectele de circulație mai largă — ca argintăriile laice, de pildă — nu au dat și ele naștere unor creații similare în Țara Romînească și pentru ce comenzile în special sînt acelea în care se recunoaște tematica impusă

[1] Aceasta explică de ce, atunci cînd o lucrare se adresează unei biserici care poartă un anumit hram, cum este de pildă Sf. Gheorghe la biserica Sf. Gheorghe Nou și sfinții Constantin și Elena la Hurezi, temele tratate sînt în legătură cu sfinții respectivi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

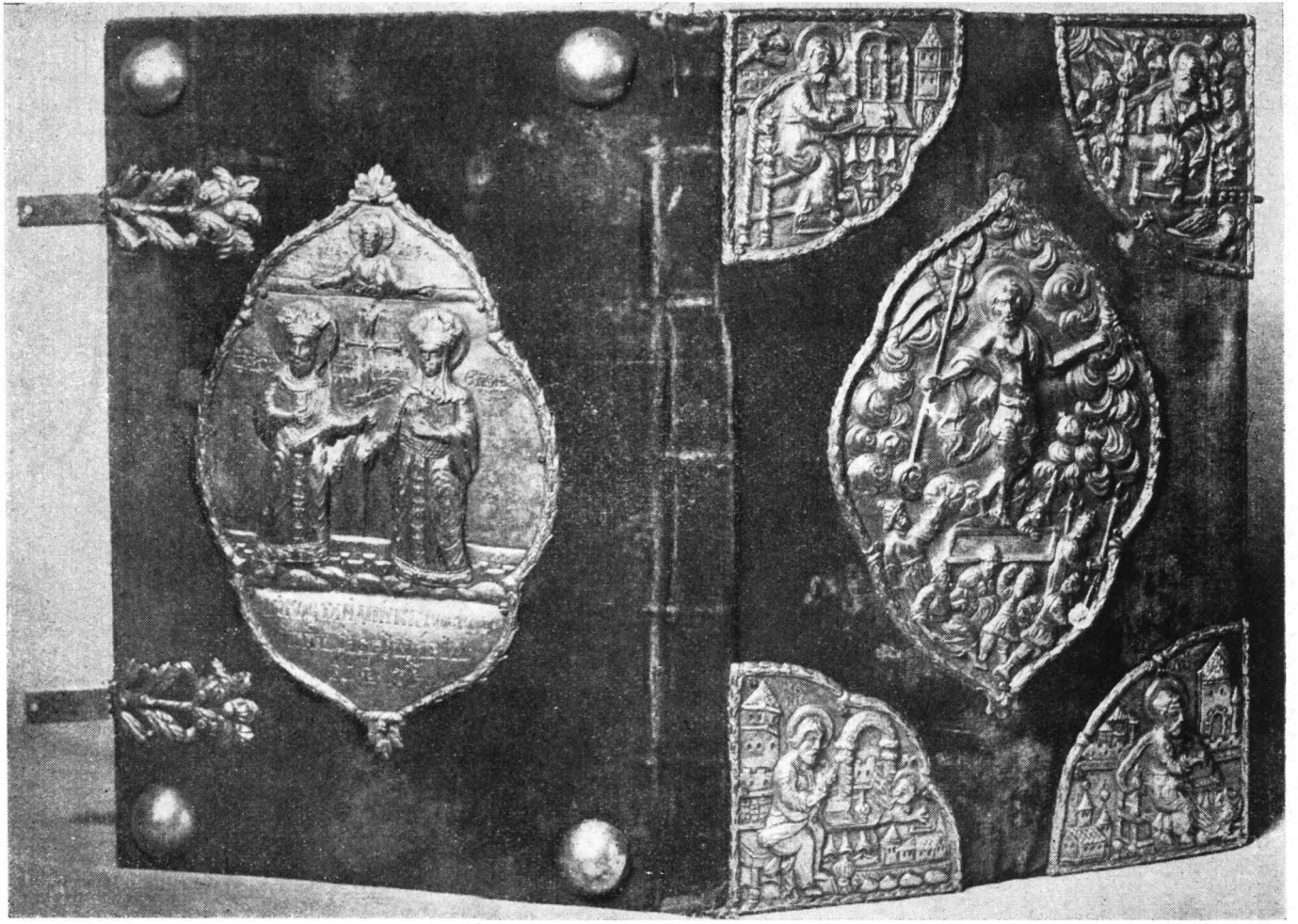


Fig. 15. *Ferecătură de evanghelie de la mănăstirea Hurezi.*

GEORG HELTNER Muzeul de artă al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și o mai mare unitate stilistică. Că o apropiere tematică se stabilise între arta Țării Romînești și operele destinate acestui mediu o dovedește și faptul că aceiași artiști argintari din Transilvania continuau să lucreze opere de alt stil, atunci cînd trebuiau să satisfacă cerințele mediului local. Pe de altă parte, opere executate în Ardeal, de artiștii ca Georg May și Sebastian Hann, în care ornamentica figurativă este bogat inspirată din mitologie și din Vechiul Testament, nu pătrund în mediul

Fig. 16. *Anafoniță*

THOMAS LANG Muzeul de artă al R.P.R.

artistic romînesc, nici chiar incidental. Creația artistică, destinată Țării Romînești, se menține pe linia trasată de clientela feudală locală. De aceea, ni se pare justificat să considerăm că aceste opere, deși executate de artiști străini, se integrează în creația artistică locală, fiind tot atît de interesante pentru cunoașterea specificului artei romînești ca și opere contemporane lor din alte domenii de artă.

Problema raporturilor dintre arta transilvăneană și cea din Țara Romînească nu poate fi rezolvată numai prin studiul de față. Continuarea cercetărilor, extinderea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acestor cercetări; și asupra unor opere din Ardeal, studiul, de pildă, al ornamenticii argintăriilor din Transilvania și sculpturii în piatră a sculptorului Sipoș David de la Cluj, în operele căruia se recunosc elemente înrudite cu sculptura în piatră brîncovenească, ne vor ajuta să definim în ce măsură arta unei regiuni a putut înrîuri

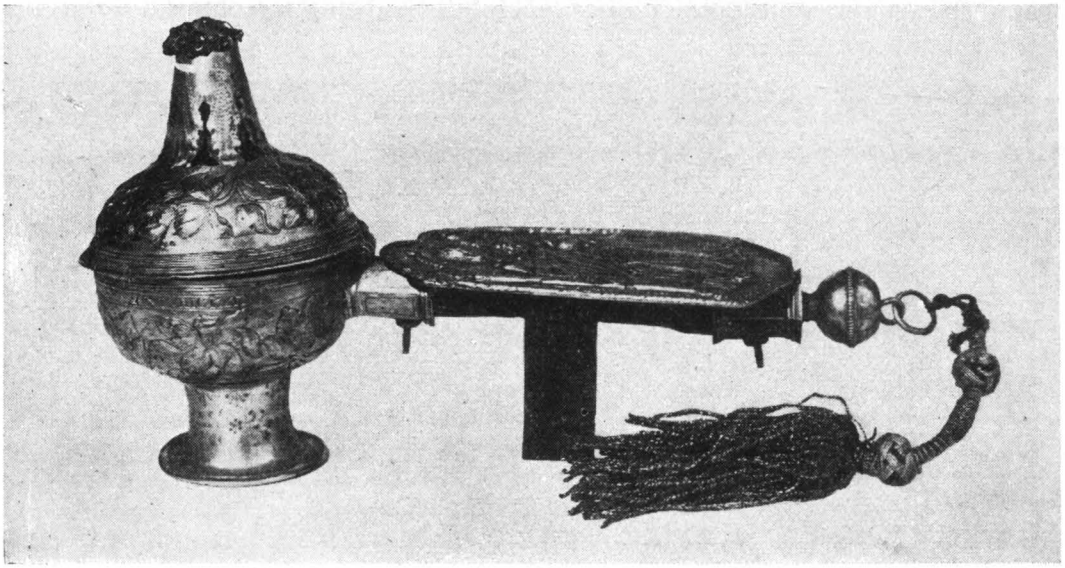


Fig. 17. *Cățuie.*
LUKAS BAUM Muzeul de artă a R.P.R.

arta unei alte regiuni, sau dacă nu se poate cumva vorbi de o sursă comună, de mare circulație, aparținînd unei arte mai îndepărtate, care să fi găsit condiții similare prielnice de dezvoltare în ambele regiuni. Continuarea cercetărilor, a căror necesitate a fost simțită și de alți istorici de artă, preocupați de rezolvarea aceleiași probleme, va aduce sigur contribuții mai precise, decît cele în legătură cu problema gustului, într-o problemă atît de importantă din domeniul artei feudale romînești.

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СВЯЗЯХ ВАЛАХИИ С ТРАНСИЛЬВАНИЕЙ

(СЕРЕБРЯНЫХ ДЕЛ МАСТЕРА)

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Вопрос о связи трансильванских серебряных дел мастеров с Валахией ставился еще издавна, с XIV в., по точным данным времен Мирчи Старого; этот вопрос можно проследить и во времена Нягое Басараба, Владка Винтилы и, в особенности, в переписке Константина Брынковяну с Георгом Майем II, серебряных дел мастером из Брашова. Что касается работ последнего, то автор приводит новые данные, отождествляя некоторые работы Г. Майа, находящиеся в Музее РНР, с теми на которые ссылаются авторы вышеупомянутой переписки.

В статье также приводятся данные, устанавливающие личность других мастеров, работавших для Валахии в XVII веке, как например брашовских мастеров Иоганнеса Реша, Даниела Бловебера, Михаила Зайбригера и Зоммера, а также мастера, работавшего под инициалами Г. М. Упоминается также мастер Мартинус Вейс Старый, тоже из Брашова, пытавшийся сочетать западный стиль барокко

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

с византийским, и мастер, работавший под инициалами Е. В., постигший лучше всех дух румынского искусства. Автор подчеркивает то обстоятельство, что требования румынской клиентуры накладывали на эти изделия отпечаток характерного румынского стиля, предопределяя таким образом их включение в местное художественное творчество.

Важны данные, относящиеся к условиям, поставленным цехом мастеров, работавших для Валахии, а также и сведения, касающиеся того, как поселился в Валахии мастер Георг Май.

DES LIENS ARTISTIQUES ENTRE LA VALACHIE ET LA TRANSYLVANIE

(MAÎTRES ORFÈVRES)

(RÉSUMÉ)

Le problème des relations de la Valachie avec les maîtres orfèvres de Transylvanie se pose dès le XIVe siècle. On possède à ce sujet quelques données certaines du temps de Mircea le Grand, de Neagoe Bassarab, de Vlad Vîntilă et, tout particulièrement, de celui de Constantin Brîncoveanu, par la correspondance que celui-ci entretenait avec Georg May II, maître orfèvre de Braşov. Au sujet des oeuvres de ce dernier, l'auteur établit une identité entre certaines oeuvres de G. May, qui se trouvent au Musée d'Art de la République Populaire Roumaine, et celles dont il est fait mention dans cette correspondance.

Dans cette question, l'Auteur apporte quelques données complémentaires et identifie de nouveaux maitres ayant travaillé pour la Valachie au XVIIe siècle, tels le maître aux initiales G. M., Johannes Resch, Daniel Bloweber, Michael Seybriger et Sommer, tous de Braşov. Il mentionne également maître Martinus Weiss l'Ancien, de Braşov, qui essaye de marier le style baroque occidental au style byzantin, ainsi que le maître aux initiales E. V., qui a le mieux compris l'esprit de l'art roumain. L'Auteur souligne que la clientèle roumaine détermine pour toutes ces oeuvres l'empreinte du style roumain et, par là, leur intégration dans la création artistique locale.

Les données se rapportant aux conditions imposées par la Corporation aux maîtres qui travaillaient pour la Valachie sont particulièrement intéressantes, tout comme les renseignements qui ont trait à l'établissement dans ce pays de certains maîtres orfèvres de Braşov.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STEMA MOLDOVEI IN VEACUL AL XVI-lea

de M. BERZA

Într-un număr anterior al acestei reviste, am cercetat reprezentările stemei Moldovei care ni s-au păstrat din vremea lui Ştefan cel Mare [1]. Concluzia pe care o impunea străbaterea acestui material era că, pe de o parte, nu se poate face deosebire între un blazon personal al domnului, deosebit de stema ţării, iar pe de alta, că dintre cele două tipuri heraldice întîlnite — acel dezvoltat, cuprinzînd capul de bour cu gît cu tot, coiful şi scutul, şi acel simplu, în care capul singur al bourului este pus în scut — tipul dezvoltat, reprezentînd stema domnească aşa cum a fost ea constituită de la origine, este folosit în toate împrejurările comportînd o anumită solemnitate, pe cînd tipul simplu, derivînd din sigiliul domnesc, e încă întrebuinţat doar în locuri de însemnătate secundară. De data aceasta îmi propun să duc mai departe cercetarea, examinînd ce ne-a mai rămas în acest domeniu din veacul al XVI-lea [2].

Pecetea urmaşului la domnie al lui Ştefan cel Mare, Bogdan al III-lea, ca şi acele ale celorlalţi domni moldoveni pînă la Despot, nu diferă decît în prea mici amănunte de aceea a lui Ştefan, pentru a mai insista asupra lor. Şi în ce priveşte monetele sale, Bogdan al III-lea foloseşte unul dintre tipurile monetare din timpul lui Ştefan cel Mare, anume acel care prezintă pe avers capul de bour cu steaua între coarne, soarele în chip de rozetă aflîndu-se în dreapta fălcilor, iar în stînga acestora, semiluna conturnată; reversul poartă, într-un scut cu marginea inferioară rotunjită, crucea dublă. Moneta însăşi, de aramă acoperită doar cu o foiţă subţire de argint, e calitativ inferioară acelor din veacul precedent [3].

De la Bogdan al III-lea ni s-a păstrat şi o stemă în piatră, cuprinzînd singur capul de bour, fără stea între coarne [4]. Ea încheie primul rînd — început printr-o cruce pe postament cu două braţe — al inscripţiei puse de domn în

---

[1] *Stema Moldovei în timpul lui Ştefan cel Mare*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, II (1955), nr. 1—2, p. 69—88.

[2] Este probabil că, în ciuda rîvnei mele, unele materiale să-mi fi scăpat. Voi fi recunoscător cititorilor care vor binevoi să-mi atragă atenţia asupra lor. Avertizez, totodată, pe cititor, că « dreapta » şi « stînga » din descrieri sînt ale obiectului, şi nu ale privitorului.

[3] C. Moisil, *Monetele Romîniei*, E. R., I, p. 117.

[4] Menţionată la Kozak, *Inschriften aus der Bukovina*, I, Viena, 1903, p. 111—112, unde se dă şi o largă descriere a inscripţiei căreia îi aparţine stema. Reproducerea noastră e după o fotografie păstrată în Biblioteca Academiei R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

altarul bisericii din Rădăuți, cu prilejul unei danii de 800 de zloți, făcută mitropoliei de acolo. Este singurul uric de danie în piatră cunoscut la noi [1]. Funcțiunea de pecete, pe care o atribuiam stemei de pe pietrele de mormînt puse de Ștefan cel Mare în aceeași biserică de la Rădăuți [2], este aici evidentă.

O altă stemă săpată în piatră, dar lucrată probabil la începutul domniei lui Ștefăniță, se află pe chivotul mormîntului lui Bogdan al III-lea, de la mănăstirea Putna [3]. Așezat într-un scut amintind unele scuturi din timpul lui Ștefan cel Mare, capul de bour cu steaua între coarne are aici, la înălțimea acestora, în dreapta, sub formă de rozetă, soarele, iar în stînga, cornul lunei, din care se detașează vag un profil. Ceea ce formează interesul acestui exemplar e însă modul cum e mobilată partea inferioară a scutului. În colțul din dreapta avem într-adevăr o cruce, care pare a voi să fie dublă, pe cînd în stînga urcă pînă la semilună un lujer stilizat, ce iese din gura bourului și se termină cu semipalmeta atît de frecventă în decorația moldovenească a epocii. Dacă ținem seama că avem a face cu capul de bour pus în scut, deci cu tipul simplu de stemă, aceste ornamente apar cu totul insolite. Explicația prezenței lor nu se poate afla decît într-o contaminare între cele două tipuri. Sculptorul care a împodobit mormîntul lui Bogdan a avut în față acolo, la Putna, stema dezvoltată de pe turnul de la intrare, unde o ramură iese din gura bourului — ramură reprezentînd, poate, în acest caz, amintirea stîngaci redată a lambrechinurilor obișnuite, dacă ținem seama că o a doua se desprinde în același timp din gît — pe cînd crucea se găsește pe scutul așezat sub coif. Cu o libertate de artist ignorînd regulele heraldicei, el a introdus într-o stemă care trebuia să redea tipul sigilar o mobilă de pe scutul unei steme dezvoltate și un ornament exterior scutului acestei din urmă steme. Procedeul denotă, fără îndoială, dorința meșterului ca, acordîndu-i o funcțiune mai importantă decît acele îndeplinite îndeobște pînă atunci, să dea prin aceste împrumuturi un caracter mai monumental unui tip heraldic considerat prea simplu. Dacă interpretarea mea este acceptată, avem atunci, cum s-a putut observa, și o dovadă în plus a autenticității stemei de pe turnul de intrare de la Putna [4].

Și din timpul lui Ștefăniță ni s-a păstrat un cap de bour făcînd funcțiune de pecete. Este vorba de o inscripție din 1519, ale cărei resturi se păstrează azi în pridvorul bisericii din Rădăuți și care amintește de construirea în acest an, pe cheltuiala însă a mitropolitului, a unei trapeze [5]. Stema încadra la capătul de început cele două rînduri din urmă ale inscripției. Capul de bour are coarne neobișnuit de

---

[1] M. Costăchescu, *Documentele moldovenești de la Bogdan voievod*, București, 1940, p. 379. Spre deosebire de cei care o publicaseră înainte, Costăchescu trece această inscripție, care poartă vălеatul 7023, dechemvrie 8, între documentele anului 1515, deși recunoaște că seria de danii făcute de Bogdan, la 8 decemvrie 1514, principalelor instituții religioase ale Moldovei din acea vreme, poate justifica presupunerea că ne aflăm în fața unui caz de socotire a începutului anului de la septembrie.

[2] Art. cit., p. 78, 87.

[3] Menționată la Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, XVIII (1925), p. 243 și 275. Desenul pe care-l folosesc e datorat tov. Florentina Jipescu, ca și acele reproducînd simbolurile heraldice de la Homor și Vatra Moldoviței, stemele de la Suceviița și bourii de pe pietrele de hotar din muzeul de la Suceava.

[4] Vezi *Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 76—77. Menționez, pentru amintire, că la deschiderea, în 1856, a mormintelor de la Putna, s-a găsit într-acel al lui Bogdan un inel avînd gravat un zimbru D. Dan, *Mănăstirea și Comuna Putna*, București, 1905, p. 43; Melhisedec, *O vizită la cîteva mănăstiri și biserici antice din Bucovina*, în *Revista pentru Istorie, Archeologie și Filologie*, an I (1883), p. 256, dă și un desen a ceea ce el numește « un taur strechiind ».

[5] Inscripția se afla, acum o jumătate de veac — cînd o descria Kozak, dîndu-i textul, cît se mai păstra, și menționînd și stema (*op. cit.*, p. 114—116) — la Tocmitura, în apropiere de Rădăuți. Desenul pe care-l reproduc mi-a fost comunicat de tov. Corina Nicolescu, căreia îi datorez de asemenea desenul după stema de pe colivarul lui Alexandru Lăpușneanu de la Putna și fotografia pisaniei cu stemă a aceluiași domnitor, de la această ctitorie a lui Ștefan cel Mare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lungi, ca de bou, urechile scurte ridicate în sus și un bot subțire, cu nările proeminente.

Amintesc numai în treacăt folosirea capului de bour ca motiv decorativ pe piatra pusă de Ștefăniță în 1518, pe mormîntul mamei sale, în biserica aceleiași mitropolii din Rădăuți [1] și punerea în scut, datorită nepriceperii heraldice a monetarului, a capului de bour de pe aversul groșilor de argint bătuți de același domnitor [2]. Amîndouă scuturile, atît cel de pe avers — unde semiluna conturnată e așezată de data aceasta în dreapta fălcilor bourului, iar rozeta soarelui în stînga, pe cînd coarnele depășesc puțin marginea superioară a scutului — cît și acel de pe revers — care poartă aceeași cruce dublă ca la Bogdan și Ștefan, scutul însuși avînd însă în exterior, pe lături, cîte o rozetă — au colțul din dreapta sus retezat drept și urmat de un intrînd, iar partea inferioară în acoladă.

Numeroasele și importantele ctitorii ale lui Rareș ne-au păstrat relativ puține reprezentări ale stemei. La Probota, pisania cu stemă de la intrarea în mănăstire

Fig. 1.—Cap de bour pe uricul în piatră de la Bogdan al III-lea.

Fig. 2. — Stemă pe chivotul mormîntului lui Bogdan al III-lea.

Fig. 3. — Cap de bour pe pisania din 1519 de la Ștefăniță Vodă.

e mai tîrzie, iar biserica însăși ne oferă doar capetele de bouri în scut, fără de alte atribute, care împodobesc arcul transversal din centrul pronaosului, acolo unde nervurile sale sînt prinse între consolele arcurilor longitudinale [3]. Scuturile, ca element decorativ, vor mai fi folosite în cursul veacului al XVI-lea, ele ajungînd la cea mai mare bogăție, la începutul veacului următor, la Dragomirna [4]. Aici, însă, nu scutul însuși este întrebințat ca element decorativ, ci două scuturi îngemănate, purtînd capete de bour, sînt săpate în piatra așezată între console. Cît despre folosirea în acest loc a simbolului heraldic, ea se întîlnește, după cunoștința mea, doar aici în veacul al XVI-lea.

O adevărată stemă ne întîmpină la Sf. Dumitru din Suceava. Este, în același timp, unul din cele mai curioase „cazuri" ale sculpturii în piatră moldovenești. Deasupra pisaniei și făcînd aproape corp comun cu ea, atît sînt de lipite cadrele celor două bucăți, se află la această ctitorie a lui Rareș o stemă ce se desfășoară

---

[1] Am dat, în art. cit., p. 76, și un desen al părții din piatră cu capul de bour.

[2] *Ibidem*, p. 71.

[3] G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, XXI (1928), fig. 11, p. 20.

[4] Idem, *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 29. Încă din vremea lui Ștefan cel Mare, la Neamț, unde arcurile longitudinale sînt sprijinite în același mod de arcul transversal, scuturi decorează consolele celor dintîi; G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 103.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-un spațiu dreptunghiular, deopotrivă de lung ca inscripția însăși, dar ceva mai scund. Este cea mai veche stemă cunoscută, care să însoțească o pisanie pe însuși zidul bisericii. Acest prim exemplar aflat într-o asemenea funcțiune ne înfățișează tipul simplu al stemei moldovenești. Capul de bour așezat într-un scut neted desenat, cu trei margini drepte și partea inferioară formată din două arcuri de cerc, are, ca pe peceți, o rozetă în dreapta și o semilună conturnată în stînga, iar între coarne, o stea cu opt raze. Pînă aici, nimic curios. Scutul însă e prins într-o cunună, susținută de doi îngerași cu aripile întinse. Or, cum a remarcat G. Balș, această punere în cadru, cu îngerașii drept tenanți, nu face decît să repete modelul oferit de o balustradă cu armele papei Sixt al IV-lea din Capela Sixtină, lucrată de Mino da Fiesole [1]. Ceea ce face și mai curioasă prezența acestei sculpturi la Sf. Dumitru din Suceava e și faptul că biserica nu trădează prin nimic altceva o influ-

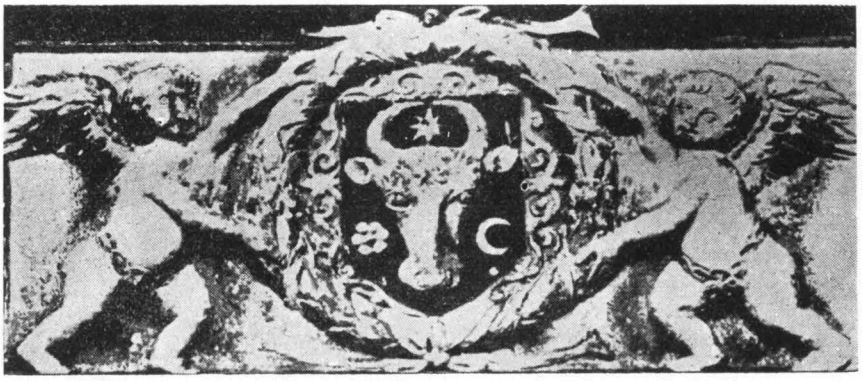


Fig. 4. — Stema domnească de la Sf. Dumitru din Suceava.

ență a Renașterii, ea păstrîndu-și întreaga decorație în piatră în tradiționalele forme gotice [2].

În afară de înlocuirea scutului cu armele familiei della Rovere, căreia îi aparținea papa Sixt al IV-lea — un gorun încărcat de ghindă — și de dispariția, naturală, a cheilor și a tiarei pontificale, avem și alte deosebiri față de modelul lui Mino da Fiesole. Pe cînd coroana care cuprinde scutul cu armele lui Sixt al IV-lea e o coroană de fructe — între care ghinda, ca un rapel al armelor de pe scut — la Sf. Dumitru avem a face cu o coroană de lauri, înfășurată în panglici, cu cîte o fundă în părțile de sus și de jos. Banderolele încrețite, pornind de sub coroană pentru a ajunge să descrie elegante unduiri în spatele îngerașilor, nu se mai întîlnesc în replica moldovenească. În schimb, spațiul rămas liber între scut și coroană e folosit de meșterul sculptor pentru desfășurarea unui motiv ornamental format din volute, în același stil al Renașterii ca și întreaga bucată. Îngerașii, complet goi în originalul roman, își au la Suceava, mijlocul încins cu un lănțișor. Sînt oare aceste deosebiri datorate inițiativei meșterului lui Rareș? Sau, ținînd seama că opera lui Mino da Fiesole a fost de multe ori imitată în Italia și în Dalmația [3], vor fi fost împrumutate de la un intermediar? Lucrul este de mică importanță, dacă e să ținem seama numai de valoarea intrinsecă a lucrării. Lămurirea lui ar putea însă lumina calea

[1] G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, p. 49—50, 261 și fig. 53, p. 55; Bertaux, *Rome*, (II), Paris, 1935, fig. 75, p. 124 (după care s-a făcut și reproducerea noastră).

[2] G. Balș, *op. cit.*, p. 261.

[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a ceea ce G. Balș considera « ca o pildă foarte rară sau unică de influență directă italienească ».

Desigur, dacă vom compara stema de la Suceava cu aceea din Capela Sixtină, distanța între sculptorul italian și imitatorul său din Moldova ne va apărea, cum e și de așteptat, deosebit de mare. Îngerașii dolofani au devenit burtoși, chipurile lor spirituale și-au pierdut expresia, aripile nu mai au ampla deschidere în evantaliu — la cel din dreapta a dispărut colțul celei de a doua aripe, care mijea — iar gestul de susținere, în joacă, a coroanei, a devenit o opintire.

Totuși, cu aceste stîngăcii, opera rămîne, ca realizare plastică, net superioară celorlalte exemplare de steme ale vremii. Tratarea capului de bour — cu smocurile din frunte, cu reliefarea netedă a globului ochilor,cu pîlniile urechilor care au adîncime și cu umflătura botului bine marcată — denotă un naturalism care de data aceasta

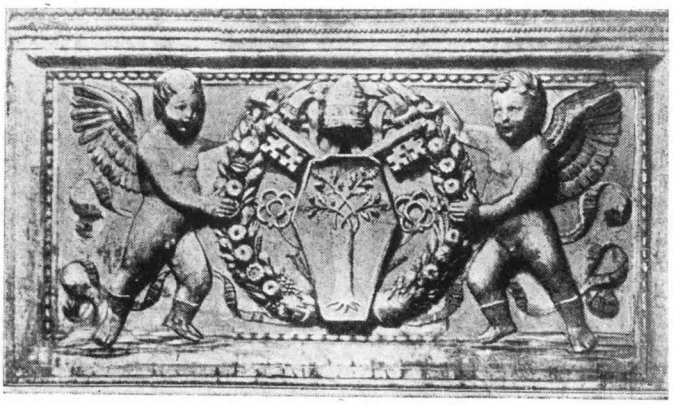


Fig. 5. — Stema papei Sixt al IV-lea, de Mino da Fiesole.

nu mai venea din nici un model și care face și mai ciudat cazul acestui artist, ale cărui urme nu le mai întîlnim nicăieri. Căci e greu să atribuim autorului stemei de la Suceava care a avut curajul să încerce — fie și pe urmele altuia și sub forma aceasta a îngerașilor — redarea trupului omenesc, timidele influențe ale Renașterii pe care le întîlnim în sculptura în piatră a monumentelor din vremea lui Rareș.

Cu simbolul heraldic de pe arcul porții de intrare de la Vatra Moldoviței, revenim la tratarea stilizată. Aici, capul de bour, cu ochii ca niște ochelari și două incizii oblice indicînd nările, a devenit o adevărată făptură de basm. Gîtul lung, subțiat spre capăt și ridicat în sus ca o aripă, pare, datorită celor două lambrechine ce ies dintrînsul, un trup ce se tîrăște pe două labe. Descifrarea acestui animal fantastic — care ar putea părea rodul inteligent al unei imaginații glumețe, dacă nu ar fi rezultatul unei stîngăcii — este ușurată de existența stelei între coarne și altor două stele pe lături, care țin locul soarelui și lunii [1].

Tot în domeniul fantasticului sîntem și cu cea mai veche reprezentare în lemn, păstrată încă, a capului de bour. Ea se află repetată de două ori pe spătarul jilțului domnesc din biserica aceleiași ctitorii a lui Rareș de la Vatra Moldoviței [2]. Aici au fost folosite pentru redarea simbolului heraldic spațiile de unghi, cu margi-

[1] Un desen al pietrei a fost dat și de dr. C. I. Istrati, *Biserica și podul de la Borzești*, în *Anal. Acad. Rom.*, Mem. Secț. Ist., seria a II-a, tom. XXVI (1903—1904), p. 326, fig. 18, care vedea bourul « terminat în coadă de delfin » (*ibid.*, p. 327).

[2] G. Balș, *op. cit.*, p. 310, 314 și fig. 366, p. 309.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nea spre interior rotunjită, pe care le lasă, în partea superioară a spătarului, pătrunderea rozasei. Capetele de bour plasate în aceste spații se afrontează astfel din cele două colțuri. Amîndouă cu gît, ca și pe piatra de la intrare, ele au cîte o stea între coarne și o limbă ascuțită ca o săgeată. Din gîtul care se lărgește în jos spre a umplea întregul colț, strîngîndu-se apoi într-o șuviță, se desfac doi lujeri — amintire a lambrechinurilor [1] — a căror linie îmbrățișează marginea rotundă a rozasei. Este evident că simțul decorativ al meșterului care a lucrat frumosul jeț domnesc de la Moldovița depășea cu mult cunoștințele lui heraldice.

Două capete de bour afrontate se găsesc și pe montanții spătarului unui jeț de la Homor. Aceeași limbă lungă și ascuțită — dar puțin curbată, ca un colț de mistreț — ne întîmpină și aici, iar lambrechinurile, pornite de la baza gîtului, urcă

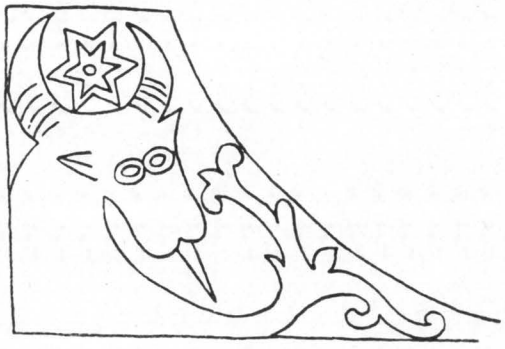


Fig. 6. — Simbol heraldic pe jețul domnesc de la Vatra Moldoviței.

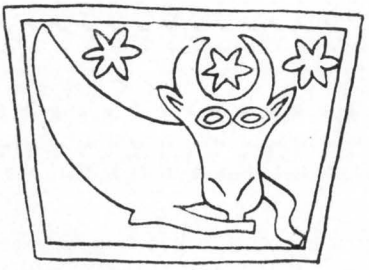


Fig. 7. — Simbol heraldic pe arcul porții de intrare la Vatra Moldoviței.

paralel cu acesta pînă în dreptul coarnelor, pentru a cădea apoi descriind cîte o semi-palmetă. Cum se explică oare această prezență a simbolului domnesc pe jețul de la Homor? Probabil, prin inspirația după jețul domnesc de la Moldovița, de la care împrumută nu numai rozasa, reprodusă întocmai, ci și împletitura din registrul al doilea al spătarului, care acolo se află pe una din părțile laterale [2]. Lipsa stelei între coarnele bourului nu ar cîntări mult ca să ne încline a socoti simbolul heraldic drept simplu motiv decorativ, deoarece această lipsă o mai constatăm și alteori, în locuri unde această interpretare nu poate fi invocată. Poate, în schimb, trebuie ținut seamă de faptul că nu cunoaștem funcțiunea inițială a acestui jeț și că, pe de altă parte, logofătul Teodor ținuse să prezinte Homorul și ca o ctitorie domnească. Pisania ei, într-adevăr, spune că biserica s-a făcut « prin voința și cu ajutorul blagocestivului domn Petru Voevod » [3], iar tabloul votiv

---

[1] G. Balș, *op. cit.*, p. 314.

[2] Această comparație ar merita, poate, să fie dusă mai departe. G. Balș, *op. cit.*, p. 31, observa că acest jeț « e în stilul stranelor de la Voroneț — legate, la rîndul lor, de același jeț domnesc de la Moldovița — și ar putea fi din veacul al XVI-lea ». Chiar dacă se acceptă, cum am încercat să sugerez, o legătură directă între jețul de la Homor și jețul domnesc de la Molodovița — la Voroneț, de pildă, rozasa e de un alt tip — cel dintîi nu poate data de la întemeierea mănăstirii, care e cu doi ani mai veche decît ctitoria lui Rareș. Nu trebuie însă uitat că la Homor au avut loc în 1555 lucrări atît de importante ca să justifice un nou tablou votiv, în cinstea unui « vtori ctitor », care era « hatmanul și pîrcălabul de Suceava », Daniil (*ibid.*, p. 28). Dacă jețul ar data din această vreme, ar fi destul de apropiat în timp de stranele de la Voroneț, care sînt făcute pe cheltuiala mitropolitului Grigore Roșca (*ibid.*, p. 306), probabil cu prilejul adăugirii pridvorului, în 1547.

[3] Pisania — după Kozak, *Inschriften*, p. 28 — la Balș, *op. cit.*, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din naos îl înfățișează pe Petru Rareș oferind biserica lui Hristos, însoțit de doamna Elena și de fiul său Ștefan [1], pe cînd chipurile adevăraților ctitori — logofătul Teodor și soția sa Anastasia — se află în gropniță, deasupra mormintelor lor [2].

Vom aminti aici, fără a putea încerca o datare mai precisă a lor, cîteva alte reprezentări heraldice, de data aceasta iarăși în piatră. Una din ele, provenind de la cetatea Ciceiului, e foarte probabil să fie din vremea lui Petru Rareș [3]. Ea înfățișează capul de bour singur, cu steaua între coarne, fără de soare și de lună, așezat într-un scut format din segmente de cerc dispuse cu capetele în afară și avînd doar în partea de sus două colțuri aproape drepte.

Două pietre de hotar, păstrate azi în muzeul din Suceava, ne înfățișează bourii a căror mențiune o întîlnim în documente. Pe una din ele, capul de bour,

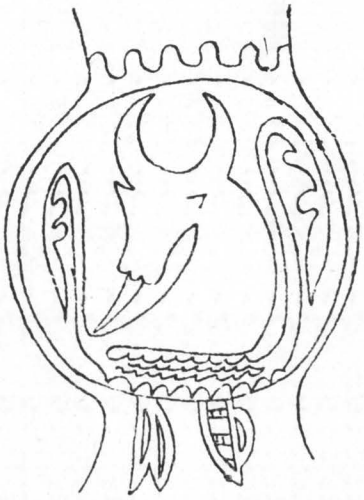


Fig. 8.—Simbol heraldic pe jețul de la Homor.

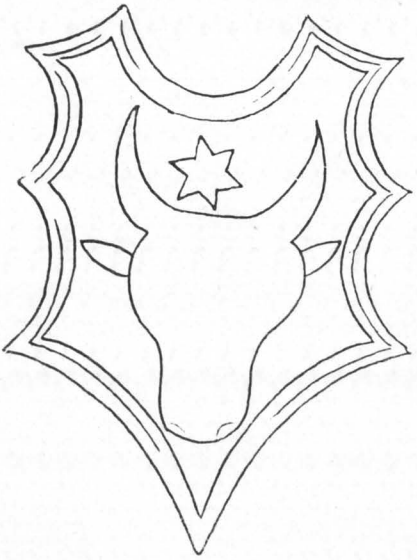


Fig. 9. — Stemă de la cetatea Ciceiului.

aflat într-un chenar dreptunghiular, are între coarnele lungi și apropiate la capete, steaua sub forma unei rozete cu cinci petale, iar în dreptul fălcilor, ca pe peceți, o semilună conturnată, în dreapta, și rozeta soarelui, în stînga. Într-un al doilea chenar, la fel dreptunghiular și așezat alături, se află o cruce cu brațele egale. Pe cea de-a doua piatră, capul de bour are coarnele subțiri și larg desfăcute, iar între ele, o cruce înscrisă într-un cerc. Soarele și luna lipsesc, iar al doilea chenar, cu crucea cu brațele egale, se află așezat deasupra aceluia în care se află capul de bour. Cea mai veche mențiune documentară a marcării hotarelor de sate prin bouri e din 1446. În puținele documente pe care le avem din secolul al XV-lea, bourii nu sînt însă niciodată amintiți pe stîlpii folosiți la hotărnicie, ci doar marcați pe copaci [4]. Desigur că acesta nu ar fi un argument suficient pentru datarea din secolul al XVI-lea

---

[1] G. Balș, *op. cit.*, p. 28.

[2] *Ibidem*, p. 26 și p. 277—279, fig. 337—339.

[3] Balogh Yolanda, *Az Erdelyi Renaissance* [Renașterea în Transilvania], I, Cluj, 1943, fig. 135.

[4] *Documente privind istoria Romîniei*, A, XIV—XV, vol I, nr. 258; vol. II, p. 92, nr. 90; p. 146, nr. 133; p. 166 nr. 150. Într-un alt document (*ibid.*, vol. II, p. 177, nr. 159) e amintit, între semnele de hotar, « la marginea pădurii un carpen, acolo o cruce încrestată ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a pietrelor de la Suceava, întîmplarea putînd face să se fi pierdut tocmai documentele în care se vorbea de asemenea exemplare. Nu poți să nu fii însă izbit — în stîngăcia cu care e tratat cel puțin unul din acești bouri, cu înfățișarea lui de o comică gravitate — de un aer de familie care-l apropie de cele două bucăți, în piatră și în lemn, de la Vatra Moldoviței.

Tot în muzeul din Suceava, se păstrează acum o piatră în formă de jeț, împodobită în exterior cu un cap de bour. Bourul, văzut din față, are coarnele încovoiate înăuntru și steaua cu șase raze între ele, ochii tăiați orizontal, botul mai mult de rîmător, și un gît lung, așezat spre stînga. Spre capăt, gîtul se lărgește, iar marginea-i devine sinuoasă, ceea ce-i dă o vagă înfățișare de trup cu patru labe. Meșterul, care dovedise în întreaga lucrare o factură deosebit de grosolană, își arăta în acest chip incapacitatea de a termina decent gîtul bourului. D-rul Istrati,

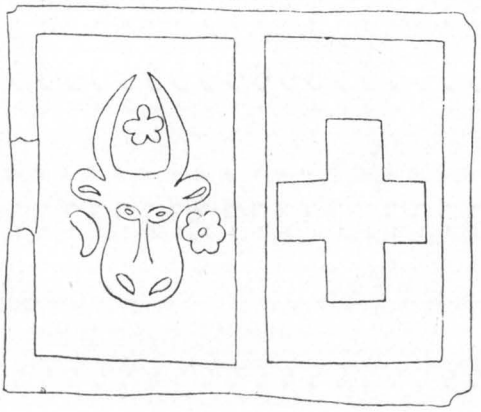


Fig. 10.— Simbol heraldic pe piatră de hotar.

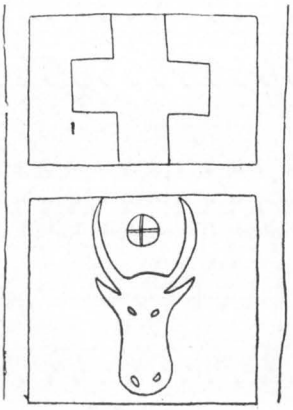


Fig. 11. — Simbol heraldic pe piatră de hotar.

cercetînd jețul la începutul veacului, pe cînd se afla încă în grădina bisericii catedrale a orașului, era de părere că forma lui actuală ar fi ieșită din frîngerea unei coloane [1]. Nu este exclus, totuși, să fi fost de la început un jeț de la curte, așa cum jețuri rotunde de piatră se păstrează și azi la casele domnești de al Probota [2].

Începutul celei de a doua jumătăți a veacului ne-a lăsat o importantă serie de pisanii în piatră, cu stema dezvoltată. Cea dintîi, chiar din 1550, a fost așezată la intrarea mănăstirii Probota de văduva lui Rareș, doamna Elena, care împrejmuise cu ziduri ctitoria soțului său. Textul inscripției îl amintește și pe Iliaș, atunci domn al Moldovei, ca și pe frații săi, Ștefan și Constantin [3]. Punerea în cadru e aceeași ca la pisania aflată pe turnul de intrare de la Putna. Și aici, stema e cuprinsă într-un chenar lat, format din patru benzi circulare cu legături în unghi drept, pe care se desfășoară inscripția, chenar încadrat, la rîndul său, de marginea profilată a pietrei. Ceea ce o deosebește însă e un geometrism mai strict, arcurile de cerc fiind, mai întîi, înlocuite prin patru semicercuri egale între ele. Spațiul creat prin această perfectă simetrie e mai larg, mai aerisit. Și dispunerea stemei în cadrul astfel construit are în ea ceva geometric. Coarnele bourului tind să se împreune, închizînd aproape cercul în centrul căruia se află steaua. Gîtul, așezat în dreapta

[1] Dr. C. I. Istrati, *Biserica și podul din Borzești*, p. 321 și fig. 14—15.

[2] N. Ghika-Budești și G. Balș, *Mănăstirea Probota*, București, 1909, p. 25.

[3] G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, p. 194, 262, și p. 261, fig. 316.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca și la Putna, își încovoaie liniile lui curbe, în aceeași căutare de simetrie, pînă dedesubtul capului, terminîndu-se printr-o retezătură dreaptă. Acest gît, care în forma lui de semicerc nu mai păstrează nici o tresărire de viață, a putut fi acoperit în partea lui finală, ca o oală de lut, cu un val de curbe. Capătul astfel adus al gîtului se sprijină direct — fără intermediul coifului, ce a dispărut cu totul — pe un suport căruia îi e dat să amintească scutul, dar poate fi luat drept un mic vas cu picioruș scund, decorat cu semicercuri așezate în solzi. Capul bourului nu mai are nici el modelarea acelui de la Putna, unde și globurile ochilor erau lucrate cu destulă îndemînare, totul fiind de data aceasta numai sugerat. Soarele e un simplu disc, așezat pe aceeași linie cu cornul lunii, în partea stîngă a compoziției, spre a face echilibru masei gîtului. În același timp, îmbucînd cornul lunii în semicercul chenarului și prinzînd discul solar — de o rază ceva mai mică decît a lunii — între curba acestuia și curba gîtului, meșterul știa să creeze un efect artistic, bazat pe aceleași intenții geometrice ca și întreaga compunere a pietrei. Inscripția însăși, în frumoase litere nervoase de tăietură gotică, cu valoare intrinsecă de ornament, dă relief staticului plin de mister în rigoarea lui logică, al scenei pe care o îmbrățișează. În afara chenarului inscripției, la cele patru colțuri ale pietrei, în cadre în formă de inimă, cîte o palmetă tratată ca pe pietrele de mormînt, vine să ne arate încă o dată că ne aflăm în sfera aceleiași arte abstracte a vegetalului stilizat și a geometricului.

Alexandru Lăpușneanu ne-a lăsat cele mai multe steme în piatră, de tipul dezvoltat, din veacul al XVI-lea. Cea dintîi, din 1554, se află la ctitoria sa de la Bistrița, unde refăcuse din temelii vechea zidire a lui Alexandru cel Bun [1]. Este prima dată cînd stema de acest tip însoțește o pisanie așezată chiar pe zidul bisericii. Dar și aici, ca și la Sf. Dumitru din Suceava — unde se folosise însă tipul simplu — stema nu mai face un singur corp cu inscripția, ci avem doar a face cu două elemente juxtapuse — sau, mai precis, suprapuse. La Bistrița, individualitatea fiecăruia din cele două elemente e și mai bine marcată de așezarea stemei într-un chenar, amintindu-le pe acele ale stemelor întîlnite la intrări de mănăstiri — unde astfel de chenare serveau tocmai la desfășurarea inscripției — și de prezența unui mic spațiu intermediar.

În ce privește chenarul însuși, asemănarea lui cu acele de la Putna sau Probota e departe de a merge pînă la identitate. În fapt, dacă cele patru semicercuri se păstrează, ele nu fac, la Bistrița, decît să întrerupă desfășurarea laturilor unui pătrat. Pătratul de bază este încă subliniat prin prinderea acestui chenar într-un al doilea, format din patru baghete încrucișate, întrerupte în dreptul semicercurilor, care rămîn să depășească ușor linia acestora din urmă. Baghetele încrucișate nu sînt de profilul gotic obișnuit la noi, ci, cu segmentarea lor prin inele, par a arăta o influență rusească [2].

Compunerea stemei de la Bistrița denotă o fantezie puțin comună chiar pentru heraldica romînească, atît de lipsită de reguli stricte. Capul de bour, așezat în centrul compoziției, are între coarne, în locul obișnuitei stele, un mic scut — un dreptunghi cu colțurile retezate — purtînd o cruce pe un suport cu două brațe, ca acele de la începutul inscripției din altarul bisericii din Rădăuți sau al pisaniei din 1519. Gîtul pornește de data aceasta din dosul urechii stîngi, pe cînd de sub acea dreaptă pleacă un al treilea corn, care ar putea fi un corn de abundență, dacă n-ar avea vîrful îndreptat spre exterior. Sub acest corn, așezat poate pe un al doilea

---

[1] G. Balș, *op. cit.*, p. 126, 130 și fig. 146.

[2] *Ibidem*, p. 130.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scut, se află un vas cu două toarte, din care se ridică o plantă. Colțul din dreapta, deasupra cornului, e ocupat de semilună, din care iese un profil indicat doar de tăierea unui nou plan în piatră și de două stele. Soarele, sub chipul unei roate, se află în colțul din stînga sus, în acel de jos e săpată o rozetă, pe cînd o altă rozetă împodobește chenarul, în centrul semicercului din dreapta. Am insistat asupra acestei descrieri,

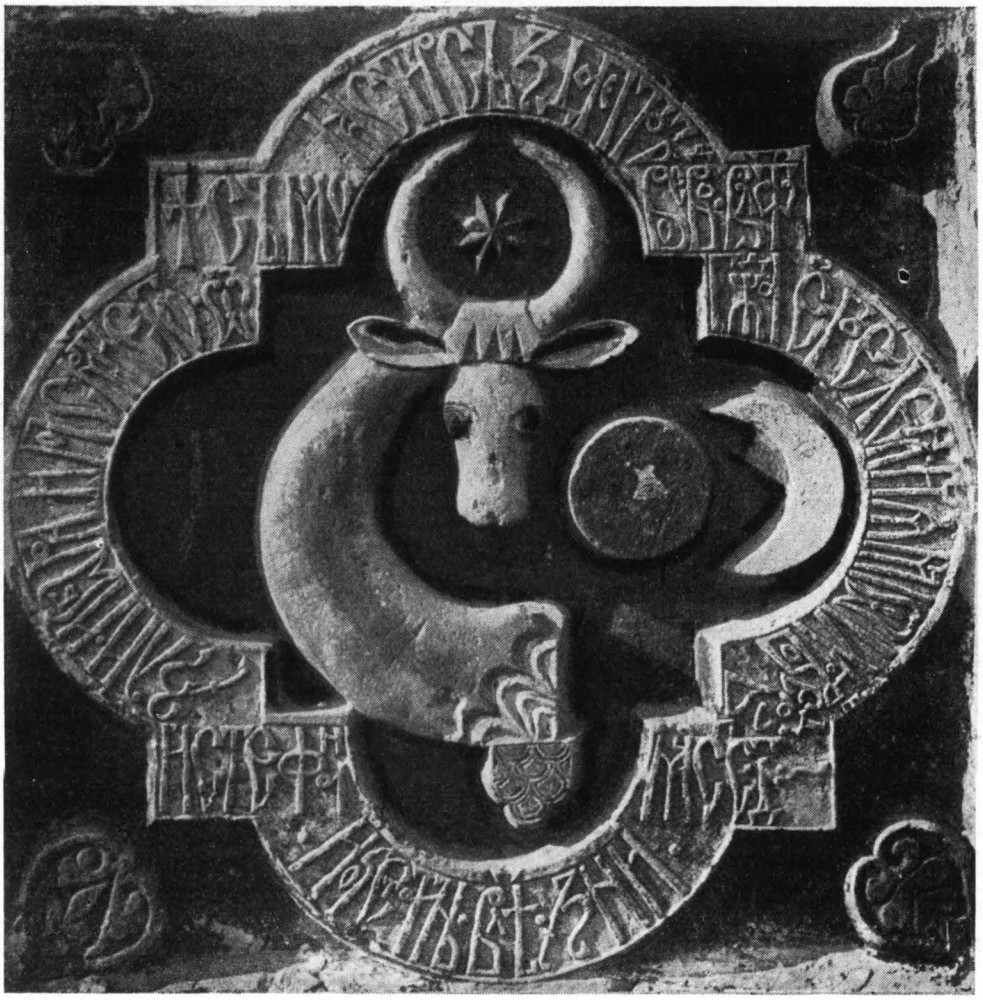


Fig. 12. — Pisania cu stemă de la mănăstirea Probota.

pentru a se vedea că nu e vorba numai de dispariția — ca și la Probota — a coifului. Scutul însuși, piesă esențială a stemei la începuturile ei, și-a pierdut orice funcțiune, aruncat cu atîta libertate între coarnele bourului. Vasul cu planta, cornul adăugat, dublarea stelei și rozetele arată aceleași tendințe de inovație față de stema tradițională.

Cu elemente atît de numeroase și de diferite, reușita operei nu putea fi decît dubioasă. Ea apare încărcată și dezordonată în același timp. Lucrul pietrei de asemenea e rudimentar, capul bourului fiind doar un trunchi mai subțire spre bot, cu o simplă indicare a ochilor. Doar stelele și rozetele au un oarecare farmec de crestătură țărănească în lemn.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Stema pusă de Alexandru Lăpușneanu, în 1561, pe o fîntînă de la mănăstirea Slatina [1], ne duce cu un pas mai departe pe această cale a pierderii oricărei înțelegeri față de semnificația pieselor constitutive ale unei embleme heraldice. De data aceasta, inscripția face iarăși corp comun cu stema. Ea își desfășoară scrisul lipsit de grație pe marginile rămase mai înalte ale pietrei, acest chenar nemaipăs-

Fig. 13. — Stema și pisania de la mănăstirea Bistrița.

trînd însă nimic din curburile întîlnite la alte cadre. Stema însăși e cuprinsă, deci, înlăuntrul unui pătrat. În fapt, nu avem a face cu o stemă decît prin intenție, căci elementul principal al oricărei steme, scutul, lipsește cu totul de data aceasta. Locul lui se află ocupat de o balustradă elegant desenată din linii curbe, pe care își sprijină labele două leoaice ce ar fi trebuit să-i servească de suporți. Nemaiîndeplinind această funcțiune, leoaicele pot fi reprezentate spate în spate, în două labe — cea din dreapta își sprijină una din labele din față de balustradă, iar cu cealaltă își ține

[1] G. Balș, *op. cit.*, p, 203, 262 și fig. 317. Fîntîna amintită în pisanie nu mai există de multă vreme, iar stema se găsește acum încastrată în zidul vechei trapeze. Săpăturile recent întreprinse de Muzeul național de antichități au dat însă de urmele unei canalizări.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

coada trecută printre picioare, tip care se numește în heraldica franceză «couard» — și cu capetele violent întoarse una spre alta. Capul de bour, cu steaua între coarne, ocupă centrul părții superioare a pietrei și are gîtul scurt îndreptat spre stînga.

Fig. 14. — Pisania fîntînii de la mănăstirea Slatina.

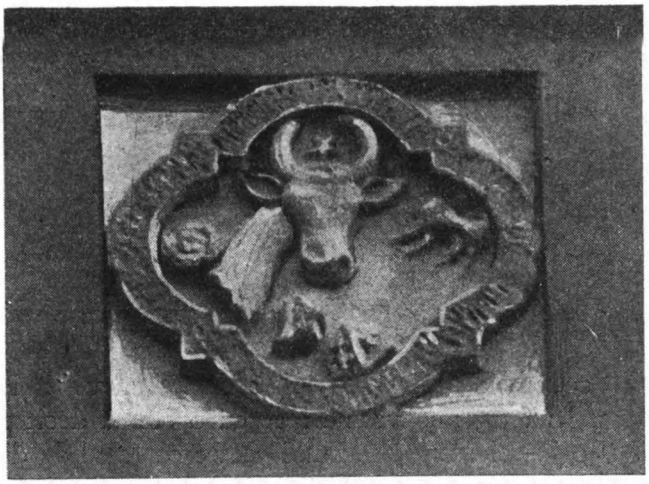


Fig. 15. — Pisania cu stemă pusă de Alexandru Lăpușneanu la mănăstirea Putna.

Spațiul rămas liber în colțul din dreapta sus, e folosit pentru reprezentarea soarelui — un disc cu raze, avînd în centru un cap de copil — și, dedesubtul acestuia, a lunii — crai nou din care iese un profil.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din punctul de vedere al realizării, stema prezintă desigur defecte de compoziție — întreg colțul din dreapta sus e ocupat de un soare dispropoționat de mare, ca și luna, înghesuită între soare și leoaică — după cum și calitățile plastice ale lucrării sînt destul de reduse. Ea rămîne totuși remarcabilă în sculptura moldovenească prin mișcarea pe care meșterul reușește s-o imprime, îndeosebi leoaicei din stînga.

Stema de pe fîntîna de la Slatina ne-ar fi putut face să credem că se pierduse în Moldova orice tradiție heraldică, dacă din aceiași ani nu ni s-ar fi păstrat o pisanie de la mănăstirea Putna și mai ales aceea de pe turnul bisericii Sf. Dumitru, din Suceava.

Pisania cu stemă de la mănăstirea Putna a fost așezată de Alexandru Lăpușneanu în 1559, pe o clădire acum dispărută, ea aflîndu-se azi deasupra ușii unui paraclis [1]. Chenarul cu inscripția se desfășoară la fel ca la pisania lui Ștefan cel Mare și însăși stema prezintă atît de izbitoare asemănări cu aceea din 1481, că simpla lor comparație înlătură orice urmă de dubiu asupra autenticității acesteia din urmă. Este evident că meșterul lui Lăpușneanu a lucrat chiar la Putna, avînd în față exemplarul mai vechi. Capul de bour, la fel privit din față și cu aceeași stea cu cinci raze între coarne — fără de semilună, însă — e continuat deopotrivă de gîtul care se desfășoară spre dreapta. Rozeta din segmentul de cerc din stînga se află aici mutată în acel din dreapta. Pe fragmentul de scut care s-a mai păstrat, se deslușesc de asemenea o floare de crin dublă și capătul unei cruci, cu singura deosebire că de data aceasta cartierele sînt inversate și despicarea scutului e marcată. Și raportul de așezare între cele două mobile ale scutului e păstrat, floarea de crin pornind de la baza acestuia [2]. Se mai vede încă și un fragment de coif. Există, însă, și o deosebire însemnată: în segmentul din stînga apare un leu cu coada pe spinare, care, astfel așezat și de proporțiile-i reduse, nu poate împlini nici o funcțiune efectivă în stemă. Prezența acestui leu ne-ar îndemna să socotim pisania de la Putna ca ieșită din mîna aceluiași meșter care o va executa doi ani mai tîrziu pe aceea de la Slatina, dacă

Fig. 16. — Pisania cu stemă de pe turnul bisericii Sf. Dumitru din Suceava.

[1] G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, p. 140, unde se dă și inscripția, după Kozak, *Inschriften*, p. 142. Asupra datei pisaniei a stăruit vreme de aproape o jumătate de veac o eroare născută din zelul intempestiv al călugărului Lev. Gheorghiescul, care în venerabila-i lucrare din primul volum al *Arhivei Romînești (Monumentele, odoarele, inscripțiile și clopotele mănăstirii Putna din Bucovina)*, completa inscripția pînă și cu numele lui Dragoș Vodă și-i da data de 1480. Restabilirea a fost făcută de Melhisedec: *O vizită la cîteva mănăstiri și biserici antice din Bucovina*, în *Revista pentru Ist. Arch. și Fil.*, I (1883), p. 258. Melhisedec da, în această primă ediție a studiului său (tab. XIII, fig. 7), și o reproducere datorită pictorului Bucevski, în care însă, în loc de gîtul bourului, se află o semilună.

[2] Meșterul, nemaiînțelegînd floarea de crin dublă, îi face amîndouă brațele încovoiate în jos.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu s-ar împotrivi la aceasta modul în care sînt tratate cele două steme. Printr-o curioasă întîmplare — explicabilă poate prin calitatea modelelor urmate — leul e partea cea mai stîngaci realizată din stema de la Putna, pe cînd capul bourului e de o frumoasă factură, atît ca linie cît și ca modelare. La Slatina, în schimb, capul bourului e mort, lipsit de orice relief, în vreme ce una din leoaice, mai cu seamă, are, cum am mai spus, o mișcare remarcabilă.

Pisania cu stemă de pe turnul bisericii Sf. Dumitru de la Suceava se plasează în timp între acele de la Putna și de la Slatina [1]. Aici, în afară de soare și de lună, care lipsesc, regăsim toate elementele cunoscute din veacul al XV-lea și numai pe acestea. Chenarul care poartă inscripția e format din arcuri de cerc, legate direct

Fig. 17. — Stemă pe lintelul unei uși de la mănăstirea Slatina.

între ele și cu o coardă mai lungă la acele laterale, ceea ce dă ansamblului o înfățișare mai sveltă și mai strînsă în același timp, compoziția desfășurîndu-se pe o axă verticală. Așezarea din profil a capului de bour întrerupe însă monotonia liniei, dînd impresia de mișcare, de viață. Cred că nu e exagerat să bănuim și în lipsa soarelui și a lunii o intenție artistică, pentru a se evita aglomerarea pe un spațiu astfel construit. Regăsim în schimb eleganta unduire a lambrechinurilor, pornite de la baza gîtului, și, sub coiful care poate fi încă ghicit, frumosul scut care umple segmentul inferior. Scartelat, el are în cartierul întîi crucea dublă, în cel de al doilea fasciile, într-al treilea două rozete și într-al patrulea floarea dublă de crin. Avem, adică, a face — în afară de faptul că rozetele din cartierul al treilea sînt două în loc de trei — cu o mobilare a scutului aceeași ca pe clopotul de la Bistrița din 1494 sau pe manuscrisul din 1502. Chiar și jumătatea de soare din centrul scutului celor două steme amintite o regăsim și la acel de pe turnul bisericii Sf. Dumitru din Suceava. Identitate impresionantă, care nu se explică decît prin inspirarea de la un tip mai vechi. Dacă în ce privește lucrul însuși al pietrei, din pricina roaderii acesteia

[1] G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, p. 139—140 și fig. 161. Istoricul arhitecturii moldovenești considera această stemă ca « cea mai frumoasă și cea mai impunătoare din toate ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de vreme, meșterul de la Suceava al lui Alexandru Lăpușneanu cu greu mai poate fi judecat, el rămîne un artist prin organizarea pe care a știut să o dea subiectului său, rămînîndu-i în același timp și meritul de a fi regăsit pe deplin o veche tradiție heraldică.

Ar putea fi din timpul lui Alexandru Lăpușneanu și curioasa stemă în piatră de pe lintelul ușii de intrare în biserica de jos de la Pîngărați [1]. Lipsită complet de valoare artistică, greu de descifrat din pricina primitivității cu care e lucrată și probabil și dintr-aceea a stării de conservare a pietrei, ea constă dintr-un scut neobișnuit de lat și de scund, cu partea inferioară în acoladă și colțurile de sus — din pricina inabilității de a scobi intrîndurile pe lături — ieșite ca niște mînere, ceea ce-i dă o înfățișare de paner. Pe acest scut, se vede dăltuit în piatră conturul unui cap de

Fig. 18. — Stemă pe lintelul ușii de la Pîngărați.

bour cu steaua între coarne, acel al gîtului și al unui lambrechin. Restul pietrei nu poate fi citit. Atît cît se vede e însă suficient pentru a constata un nou fel de « contaminare » a celor două tipuri de stemă, care face interesul acestei bucăți: capul de bour pus în scut cu gît cu tot și cu lambrechinuri!

E la fel probabil din timpul lui Lăpușneanu și capul de bour în scut ce se află de asemenea pe lintelul unei uși, de data aceasta de la mănăstirea Slatina, unde se găsește azi la intrarea unei pivnițe. Scutul, mai puțin stîngaci desenat ca la

[1] G. Balș, *op. cit.*, p. 180—188, șovăie să considere biserica cu două caturi de la Pîngărați drept un monument din veacul al XVI-lea. El e de părere, totuși, că « stilul în care e tratat chenarul ușii de intrare de jos, cu micul scut împodobit cu armele țării care figurează pe lintel, ar putea să fie din vremea lui Alexandru Lăpușneanu » (p. 180). De aceea propune ca ipoteze: « S-ar putea face presupunerea că partea de jos făcută sub domnia lui Lăpușneanu a rămas în parte în picioare pînă azi fiind refăcută și mărită sub Vasile Lupu, sau, încă, că la lucrarea acestui domn au fost întrebuințate unele chenare vechi. Deasupra ușii de intrare în biserica de jos, o inscripție zugrăvită pomenește pe Alexandru Lăpușneanu; dar nu știm de cînd datează » (p. 188).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pîngărați, e și în cazul acesta mai mult lat decît înalt. Steaua, soarele și luna lipsesc. Mai curioasă e însă lipsa coarnelor, pe care piatra nu trădează în nici un chip să le fi avut. E posibil oare ca meșterul, avînd să aleagă între micșorarea capului, ca să intre și coarnele în scut, și absența acestora, să fi preferat cu un curaj nemaiîntîlnit, cea de a doua soluție? Căci să fi fost vorba de un simplu cap de vițel, pus în scut pe un lintel de ușă de mănăstire, e greu de imaginat.

De la Lăpușneanu avem și moneta de argint bătută în 1558 [1]. Pe cînd reversul acestei monete înfățișează pe Maica Domnului cu Isus în brațe și legenda *Moldavi<e> Patrona*, pe avers avem un scut la fel mobilat ca și pe stema de pe turnul bisericii Sf. Dumitru din Suceava, cu diferența însă că fasciile și crucea dublă din primele două cartiere sînt inversate, iar rozetele din cel de al treilea sînt în număr de trei, ca în vremea lui Ștefan cel Mare. Se mai adaugă încă o deosebire: capul de bour nemai avîndu-și locul obișnuit, din pricina ocupării celeilalte fețe de Maica Domnului, a fost pus în centrul scutului, în « écusson ».

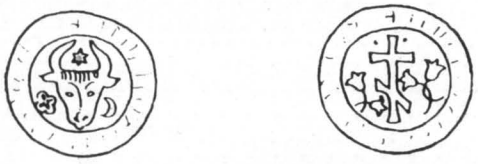


Fig. 19.—Medalioanele de pe colivarul lui Alexandru Lăpușneanu, de la mănăstirea Putna.

Fig. 20. — Pecetea lui Despot Vodă (partea interioară).

Din a doua domnie a lui Lăpușneanu avem un frumos colivar de argint, cu ornamente florale, care se păstrează în tezaurul mănăstirii Putna [2]. În două chenare circulare, unul cu inscripția: Io Alexandru voevod, iar celălalt: și doamna lui Ruxandra, se află, pe de o parte, gravat capul de bour cu soarele în dreapta și luna în stînga, iar pe de alta, o cruce dublă, cu bara de jos oblică, încadrată de două floricele.

Pentru a încheia ciclul Lăpușnenilor, se cade să amintim și pisania cu stemă pusă de doamna Ruxandra în 1569 — în vreme ce domnea fiul său Bogdan — la biserica Precistei din Roman, pe care o terminase de înălțat în septembrie a acelui an. Din nefericire, nu cunosc decît desenul publicat de G. Balș [3], care redă doar capul de bour cu steaua între coarne văzut din față, și gîtul așezat în dreapta. Fără a putea ști ce mai cuprinde stema, rămîne de remarcat persistența tipului de bour cu gît și prezența lui iarăși pe o pisanie de biserică [4].

---

[1] C. Moisil, *Monetele Romîniei*, E. R., I, p. 119 și fig. la această pagină.

[2] D. Dan, *Mănăstirea și comuna Putna*, p. 56—57, unde se dă atît inscripția lui Alexandru Lăpușneanu, gravată pe marginea talerului, cît și o a doua inscripție, aflată pe dosul lui (după cea de-a doua, s-ar părea că Lăpușneanu se îngrijise doar de împodobirea talerului); O. Tafrali, *Le trésor du monastère de Poutna*, Paris, 1925, *Texte*, p. 18—19; *Atlas*, pl. XVI. Un facsimil al inscripției, cu reproducerea celor două medalioane, și în Ms. rom. 4181 (N. Beldiceanu), f. 17 V°, Bibl. Acad. R.P.R.

[3] G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, fig. 425, p. 303; textul inscripției e dat la p. 153.

[4] Cu prilejul refacerii bisericii în veacul al XVIII-lea, piatra a fost folosită pentru a se scrie pe cealaltă parte a ei textul noii pisanii. Ea se află acum în interiorul bisericii, încastrată în zid, deasupra scării spre cafas.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De la Despot Vodă nu ni s-a păstrat nici o stemă în piatră, dacă astfel de steme vor fi împodobit construcțiile pe care i le atribuie Nicolae Costin la Hîrlău și la Cotnari [1]. Oricum, ele ar fi putut fi interesante, ținînd seama de pretențiile afișate de aventurierul ajuns în scaunul Moldovei și de tendințele lui înnoitoare, care se puteau vedea și din pictura murală de la Suceava, reprezentînd războiul său cu Alexandru Lăpușneanu [2]. Interesul în această direcție ne e stimulat și de inovațiile aduse de Despot în pecetea domnească și în monetele bătute de el. În ce privește pecetea, păstrîndu-i vechea dispoziție, el se mulțumește să timbreze cu o coroană scutul cu capul de bour, care-i ocupă, după tradiție, centrul [3]. Mai

Fig. 21. — Bula de aur de la Petru Șchiopul.

importante sînt schimbările în efigiile monetelor [4]. În acest domeniu, în care el încercase să introducă un întreg sistem monetar, compus din ducați de aur, taleri de argint și dinari, avem mai întîi dinarii de argint din 1562. Pe una din fețe, care poartă legenda *Iohann‹es› D‹ei› G‹ratia› Waivod‹a›*, avem reprezentarea obișnuită pe aversul vechilor monete moldovenești: capul de bour nepus în scut, cu steaua între coarne și, în dreptul fălcilor, luna și soarele. Pe revers, gravorul a reprezentat capul lui Despot, purtînd coroana de lauri și încercuit de o legendă, care nu e decît transpunerea aceleia de pe reversul monetei lui Lăpușneanu din 1558, unde însoțea chipul Maicii Domnului: *Moldawi‹e› Patrona.*

---

[1] *Letopisețul țării Moldovei de la zidirea lumii pînă la 1601*, ed. I., St. Petre, București, 1942, p. 449, 460.

[2] *Ibidem*, p. 449. Cf. Iorga-Balș, *L'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 132.

[3] Bibl. Acad. R.P.R., Peceți, nr. 91 (19 mai 1563) și nr. 181 (17 iunie 1563).

[4] Pentru monetele lui Despot, vezi C. Moisil, *Monetele Romîniei*, E. R., I, p. 119—120.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ducații de aur, bătuți în 1563, au pe avers capul lui Despot purtînd coroană, iar pe revers stema acordată în 1555 de împăratul Carol al V-lea. Scutul, cu marginile unduite, ocupă întregul cîmp central al monetei; în partea lui superioară — en chef — avem o acvilă bicefală, cu aripile întinse. Apoi, în cele patru cartiere, se află: un sanctuar în formă de turn, un dafin pe a cărui tulpină se încolăcește o viperă, un leu și un pește cu un inel în gură. În centru, ca și pe moneta lui Lăpușneanu, într-un mic scut se află capul de bour al Moldovei, al cărui bot depășește, de altminteri, cadrul acestui « écusson ». Întregul scut este timbrat de o coroană, așezată pe marginea monetei, astfel că întrerupe legenda [1].

Fig. 22. — Stemă pe turnul de intrare de la Sf. Gheorghe din Suceava.

Este, fără îndoială, primul caz în care armele țării — căci simbolul heraldic al capului de bour a devenit la această dată un simbol al domniei — se află introduse într-o stemă personală a domnitorului, fără nici o legătură cu tradiția moldovenească.

Și mai complicată e reprezentarea de pe aversul talerului de argint, bătut în același an, 1563. Aici, păstrîndu-se acvila bicefală și coroana, scutul, care poartă la fel, în centru, capul de bour, este împărțit în șaisprezece cartiere. Repetate în cîte două din acestea, regăsim figurile de pe moneta de aur. Din cele opt cartiere rămase, două reiau acvila bicefală, de data aceasta cu ghiare cu tot, pe cînd în alte două revine o coroană la fel cu aceea care timbrează scutul, iar într-unul pare a se afla un copac. Mai interesante sînt celelalte trei care au mai rămas, pentru că ne readuc în domeniul heraldicei moldovenești. Într-unul din acestea avem o cruce dublă, cu bara inferioară oblică, iar în celelalte două, un scut scartelat, foarte asemănător ca formă cu acel de pe moneta lui Lăpușneanu și destul de apropiat ca mobilare: cruce, însă simplă, în cartierul întîi, fascii în al doilea, o frunză — poate în intenție floarea de crin — într-al treilea și cele trei rozete într-al patrulea. E, fără îndoială, o încercare de legare de tradiția locului, care merită subliniată [2].

Banul de aramă al lui Ion Vodă cel Cumplit — singură mărturie de caracter heraldic al acestei domnii, în afară de pecetea domnească, ce urmează vechiul tip—

[1] Privilegiul lui Carol al V-lea, la Veress, *Doc.*, I, nr. 200, p. 151 și urm. Descrierea stemei, la p. 156—157. Dreptul de a introduce acvila bicefală este acordat de împărat, pe cînd celelalte mobile ale scutului sînt presupuse a face parte din armele strămoșești ale lui Despot. Veress publică, pe o planșă precedînd documentele volumului, și o pecete a lui Despot din 1560, cu stema acordată de Carol al V-lea (se atrage atenția asupra acestui lucru), în care fusese introdus însă, la această dată, și capul de bour al Moldovei, așa cum îl vom regăsi pe ducații din 1563. Îmi propun să reiau cu alt prilej cercetarea stemelor de pe pecețile pretendenților la tronul Moldovei din veacul al XVI-lea.

[2] Pentru dinarul bătut de Despot în 1563, unde epitetul de *Moldaw<ie> Patrona* revine iarăși Maicii Domnului, vezi studiul amintit al acad. C. Moisil, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plin de interes cu legenda-i în limba romînă și denumirea pe care și-o vrea de « accea » [1], are pe una din fețe capul de bour cu steaua între coarne, iar pe cealaltă chipul domnitorului. Meșterul monetar, neașezînd capul într-un scut, se arată fidel tradiției. Ceea ce-l deosebește, însă, e renunțarea la soare și la lună, în locul cărora introduce în cîmpul monetei data baterii ei, 1573. Că, altminteri, capul de bour, lipsit aproape de urechi, e rudimentar tratat pe acest ban de aramă, nu e, fără îndoială, de mirare.

Cu Petru Schiopul venea la tronul Moldovei un membru al familiei domnitoare din Țara Romînească. Pecetea lui urmează vechea tradiție a peceților domnești,

Fig. 23. — Pisania cu stemă de la biserica mănăstirii Slatina.

după cum într-o veche tradiție se afla și cînd, în 1575, punea să se atîrne o bulă de aur la un document căruia vroia să-i acorde o mai mare solemnitate [2]. Mai întîi, trebuie remarcat faptul că pentru un astfel de prilej solemn, la aproape trei sferturi de veac după moartea lui Ștefan cel Mare, se alege încă, și pentru o pecete, tipul dezvoltat al stemei moldovenești. În al doilea rînd, că însuși acest tip dezvoltat este socotit ca o stemă a domniei Moldovei, de vreme ce este apropiat de un domn fără legătură cu vechea familie domnitoare. Pe de altă parte, e neîndoielnic că, printr-un proces paralel, și stema Basarabilor devenise stema domniei Țării Romî-

[1] C. Moisil, *op. cit.*, p. 120. Acceaua era asprul turcesc, adică un ban de argint.

[2] Idem, *Bule de aur sigilare de la domnii Țării Romînești și ai Moldovei*, în *Revista Arhivelor*, I (1925), p. 260 și urm. și pl. IV.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nești, ceea ce explică de ce un scoborîtor din acel neam nu o folosește în nici un chip în domnia-i din Moldova.

Lucrată în argint aurit, această pecete e una din frumoasele realizări ale meșteșugului lucrării metalelor prețioase în Moldova. Capul fin și expresiv al bourului, văzut din față dar așezat înclinat, este încadrat de două cornuri subțiri de lună, din care iese cîte un profil. Din aceeași căutare de simetrie și de eleganță a liniei, și curbura gîtului se resfrînge la bază în două aripi arcuite, închizînd între ele coiful ce timbrează scutul. Din dosul coifului ies bogate lambrechinuri, tratate ca elemente vegetale; ele coboară în volute pe cele două laturi ale scutului. Scutul însuși, cu intrînduri pe părțile laterale, reproduce întocmai, atît ca mobile, cît și ca ordine a dispoziției acestora în cele patru cartiere, scutul de pe moneta lui Alexandru Lăpuș-

Fig. 24.—Pecetea lui Ieremia Movilă (partea interioară).

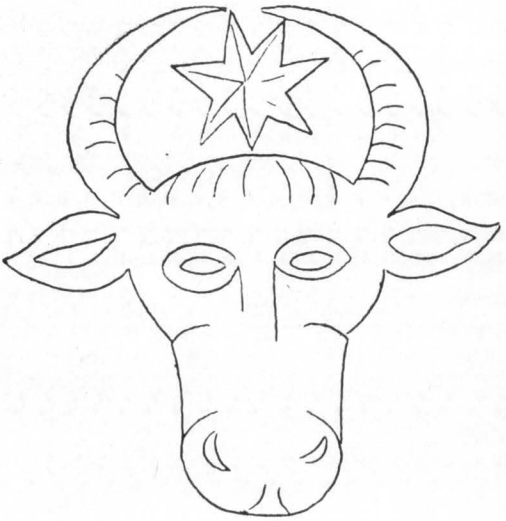


Fig. 25. — Simbol heraldic la intrarea în mănăstirea Suceviţa.

neanu, din care lipsește doar capul de bour în « écusson », pentru că nu-și mai avea rostul. Similitudine greu de explicat altminteri decît prin folosirea ca model a însăși monetei lui Lăpușneanu, de către meșterul lui Petru Șchiopul. Acesta din urmă, totuși, trebuie să fi cunoscut și alte exemplare, care redau stema dezvoltată întreagă. Am fi înclinați să credem chiar în existența unor anumite reproduceri în desen sau în culori, păstrate la cancelaria domnească, dacă varietatea redării stemei dezvoltate pe monumente nu ne-ar împiedica de la aceasta.

De la Petru Șchiopul avem și o stemă în piatră, așezată în 1589 pe turnul de intrare la Sf. Gheorghe din Suceava [1]. Pe un scut cu partea inferioară rotunjită se află capul de bour, cu înfățișare blajină de vițel, văzut din față, dar ușor aplecat. Soarele lipsește. Între coarne însă, sub stea, se află culcată, ca la pisania lui Ștefan cel Mare de la Putna sau pe cheia de boltă din muzeul de la Suceava [2], o semilună.

Ultimul exemplar important de sculptură în piatră din veacul al XVI-lea, în domeniul cercetării noastre, se găsește deasupra uneia din intrările în pridvorul bisericii de la Slatina [2]. Este vorba iarăși de o pisanie cu stemă, datorată rîvnei

---

[1] G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, p. 338, fig. 522. Inscripția zugrăvită din biserică, arătînd data construirii clopotniței, la Kozak, *Inschriften*, p. 134.

[2] Apropierea a fost făcută și de Gassauer, *Teracote sucevene*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, *XXVIII* (1935), p. 157.

[3] G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, p. 148—150 și fig. 171.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

recunoscătoare a egumenului Nil, care a așezat-o sub domnia lui Iancu Sasul, în aprilie 1582, pentru a asigura amintirea ctitorului și a familiei sale. Ca și la pisania cu stemă de la fîntîna din cuprinsul aceleiași mănăstiri, și aici piatra, de data aceasta dreptunghiulară, are marginile drepte. Pe cadrul lat lăsat prin scobirea interiorului, se cuprinde inscripția pomenindu-l pe Alexandru Lăpușneanu. Capul bourului, scurt și voinic, cu coarne puternice, e văzut din față și e așezat către dreapta, lăsîndu-se astfel în partea stîngă un spațiu suficient pentru desfășurarea gîtului. Curba aceastuia e trasată fără îndoială de o mînă mai sigură decît aceea a meșterului care lucrase stema de la fîntîna Slatinei sau pisania de la Bistrița. Nici legătura dintre

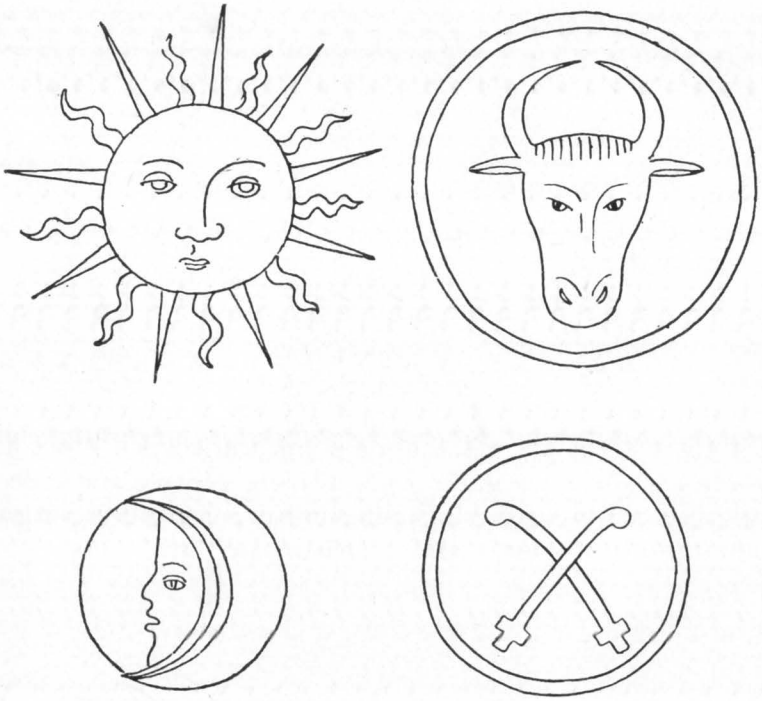


Fig. 26. — Armele Moldovei și ale Movileștilor pictate la mănăstirea Suceviița (în pronaos).

gît și cap nu mai are nefirescul din aceste două steme. Ieșit numai din cioplirea pietrei, cu ochii doar însemnați printr-o urmă de daltă, acest cap, flancat de cele două chipuri cu aspecte de măști ale soarelui și lunii, nu e lipsit de o oarecare stranie putere de sugestie, ca anumite spectacole de carnaval.

Din punct de vedere heraldic, interesul acestei piese îl formează îndeosebi scutul, care-i ocupă în bună parte jumătatea inferioară. Coiful lipsește, gîtul sprijinindu-se direct pe marginea scutului. Acesta din urmă prezintă cîte un intrînd rotunjit pe amîndouă părțile laterale și marginea de sus unduită. Pe scut se află o acvilă bicefală cu aripile întinse, care ține pe pieptul său un al doilea scut, ce cuprinde o completare la inscripția marginală. Aici se vestește că piatra a fost pusă de egumenul Nil, în anul 1582. Este inutil să mergem cu gîndul la afirmarea unor tradiții imperiale ale lui Alexandru Lăpușneanu prin acvila bicefală. Dacă ar fi fost vorba de așa ceva, am fi întîlnit-o în stemele puse în vremea sa, nu în aceea a egumenului Nil. Acvila bicefală, ca suport de scut, e frecvent folosită în heraldică, dar din păcate nu putem face nici o presupunere asupra căii pe care-i va fi venit sugestia meșterului de la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Slatina. Ceea ce merită însă subliniat e nevoia pe care a simțit-o meșterul, poate sub influența mai vechilor steme moldovenești, de a așeza însăși acvila bicefală pe un scut, uitîndu-se astfel funcțiunea ei de suport. Pe de altă parte, s-a deosebit din întreaga inscripție partea referitoare la opera domnească, căreia i s-a rezervat, după tradiție, chenarul stemei, de partea referitoare la punerea pietrei de egumenul

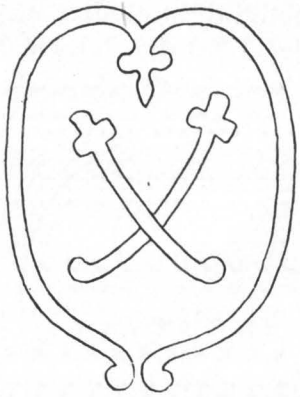


Fig. 27. — Armele Movileștilor pe zidul naosului de la Suceviță.

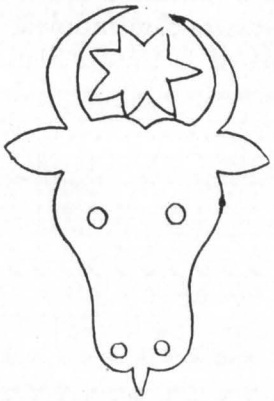


Fig. 28. — Simbol heraldic pe acoperămîntul de broască de la Suceviță.

Nil, care a fost așezată separat, pe scutul de pe pieptul acvilei. Procedîndu-se astfel, scutul își pierdea însă orice semnificație de blazon, ceea ce arată, de data aceasta, lipsa de înțeles a stemei în ansamblul ei nu numai pentru meșterul care a săpat-o, ci și pentru egumenul uneia din marile mănăstiri ale țării.

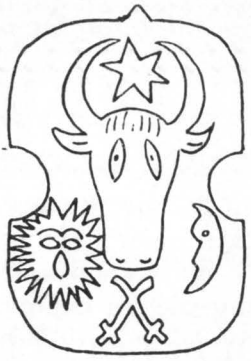


Fig. 29. — Steme pe pietrele de mormînt ale lui Ieremia și Simion Movilă.

Nu avem, din cîte cunosc, nici o stemă din domnia lui Aron Vodă. Nici de la Ștefan Răzvan nu ne-a rămas decît reprezentarea stemei de pe monetele bătute în scurta lui domnie [1]. De fapt, această stemă e redusă la maximum, atît ca spațiu pe care-l ocupă, cît și ca elemente care o compun. Aproape întreg cîmpul reversu-

[1] C. Moisil, *Monetele Romîniei*, E. R., I, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui e cuprins de legendă, de data baterii și de stema monetarului polon, Ian Dulski. Doar în partea de sus a monetei apare, într-un chenar oval, flancat de doi trandafiri, capul de bour singur, fără de nici unul din semnele care-l însoțesc de obicei [1].

Avem, în schimb, numeroase reprezentări ale stemei din domnia lui Ieremia Movilă, toate însă de tipul simplu. Acest mare boier, care nădăjduia să întemeieze o nouă dinastie în Moldova, păstrează, ca și Petru Șchiopul, vechea stemă, dovedind astfel încă o dată că ea nu mai era un simbol legat de familia domnitoare, ci devenise simbolul domniei însăși. Acest lucru este accentuat și de introducerea armelor Movileștilor, fie înlăuntrul scutului, fie într-un scut deosebit.

Cel de al doilea caz îl găsim pe peceți [2], unde sub scutul obișnuit cu capul de bour, avem un al doilea scut, tratat la nivelul decorației marginale și în creștetul căruia se înfige vîrful ascuțit al celui dintîi. Mai mult lat decît înalt, cu colțurile

Fig. 30. — Stemă pe clopot de la Movilești (Suceviţa).

Fig. 31.— Medalion pe talevul de colivă de la Suceviţa,

rotunjite, cu intrînduri pe laturi și cu partea inferioară în acoladă, acest scut adăugat poartă armele Movileștilor — două spade încrucișate — primite poate din Polonia, cu care familia lor avea atît de întinse legături.

---

[1] După o notă a lui V. Chominski, acad. C. Moisil publica în *Cronica numismatică şi arheologică*, XI (1934), p. 33—34, o monetă de la Ştefan Răzvan, al cărei revers îl reproduce pe acel al monetelor polone de 3 groşiţe, pe cînd aversul prezintă aceeaşi înfăţişare ca şi la tipul monetar pe care l-am amintit. Tot acolo (p. 35—36), R. Gassauer prezenta «o monetă moldo-polonă de argint, cu un tip cu totul nou şi necunoscut». Este vorba de un exemplar cu acelaşi revers ca moneta moldo-polonă a lui Ştefan Răzvan — reversul pieselor polone de 3 groşiţe — însă avînd pe avers legenda, în litere slavone, Іѡ Стєфа<н> воєвода, iar ca efigie, bustul unui cavaler, ţinînd, după Gassauer, «în mîna dreaptă un iatagan, în stînga un stindard. Pe pieptul cavalerului, un cap de bour, dar fără stea între coarne şi fără a fi însoţit ca de obicei, de o rozetă şi o semilună». În ce mă priveşte, după desenul care însoţeşte nota lui Gassauer aş, crede că e vorba mai curînd, decît de iatagan şi de stindard, de scutul în care se află capul de bour şi pe care cavalerul îl ţine pe piept. Moneta însăşi, care poartă, «la dreapta, lîngă capul cavalerului cifra 6 inversată, la stînga cifra 4» — e atribuită de R. Gassauer lui Ştefan Tomşa, care domnise în 1564. Cum însă reversul e acelaşi ca la moneta moldo-polonă a lui Răzvan, iar monetarul e acelaşi, Ian Dulski, care o bate şi pe aceasta din urmă şi moneta cu capul de bour de care m-am ocupat în text, cred că tot domnitorului de scurtă durată din 1595 îi aparţine şi acest tip monetar. Pentru această datare se mai poate căuta un argument în cele trei steme din partea superioară a reversului: stema Poloniei şi a Lituaniei pe lături, iar în centru, fără îndoială, aceea a familiei Vasa, cu un III deasupra, ca pe moneta moldo-polonă a lui Răzvan. Or, Sigismund al III-lea Vasa nu începe să domnească decît în 1587. Cum rămîne atunci cu cifrele şi 6 şi 4? Dacă într-adevăr, cum spune Gassauer, cifra 6 e inversată, ea poate fi un 9. Ceea ce înseamnă că pentru reversul acestei monete s-a folosit un tipar din 1594, aşa cum pentru cealaltă monetă moldo-polonă se folosea unul din 1589.

[2] Vezi, de exemplu, Bibl. Acad. R.P.R., Peceţi, nr. 165 (17 martie 1598) sau nr. 289 (6 iulie 1605).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cel mai mare număr de steme din vremea Movileștilor se află, cum era și de așteptat, la ctitoria lor de la Suceviița. Deși unele din ele depășesc ca dată hotarele veacului la care se mărginește cercetarea de față, le vom examina împreună, pentru a nu le desprinde din ansamblul monumental căruia îi aparțin.

Încă de la intrarea în mănăstire ne întîmpină pe cheia arcului pe sub care se face trecerea, nu o adevărată stemă, ci doar simbolul heraldic al capului de bour, cu steaua între coarne [1]. Pisanie nu ni s-a păstrat, nici la turnul de la intrare și nici la biserică. Înlăuntrul bisericii, însă, găsim, pentru prima oară, o reprezentare heraldică în pictură murală. Ea se repetă, cu mici deosebiri, în două locuri: în pronaos, deasupra ușii care dă în pridvor, și în naos, la fel deasupra ușii. Cu o stemă adevărată nu avem a face nici de data aceasta, deși în intenția zugravului astfel va fi fost. Scutul lipsește; capul de bour, stilizat, e singur pus într-un medalion, și aceasta numai în pronaos, în naos fiind și el liber. În dreapta se află discul soarelui: chip rotund de copil cu nasul cîrn și ochii limpezi; raze alternate, drepte și șerpuitoare, fac cunună discului solar. Cornul lunii, din care mijește un profil, este de asemenea înscris într-un cerc, menit să facă echilibru discului solar. Dedesubtul acestor trei piese așezate în rînd, sînt figurate cele două spade încrucișate ale Movileștilor. În pronaos, ele sînt așezate, ca și capul bourului, într-un medalion rotund, pe cînd în naos sînt puse într-un scut ovaloid, format la partea inferioară din două arcuri de cerc, care se îmbină spre interior într-o floare de crin.

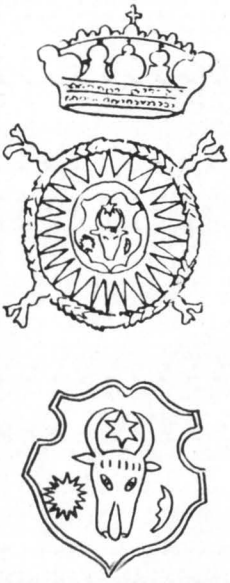


Fig. 32. — Steme pe acoperămintele de mormînt ale lui Ieremia și Simion Movilă.

De valoare redusă ca realizare artistică și lipsită de interes în cadrul unei picturi în care, spre deosebire de sculptură, elementul uman predomină iar acel animal e atît de frecvent, reprezentarea de la Suceviița nu e lipsită însă de semnificație. Lăsînd la o parte modul descompus în care e prezentată stema — dovadă încă o dată a umbririi înțelesului ei heraldic — rămîne faptul însuși al pătrunderii ei, între icoanele biblice și hagiografice, pînă pe zidul sanctuarului. Ar fi oare exagerat să vedem în această prezență a armelor domnului împreună cu acele ale țării expresia unui program politic, a aceluiași program politic potrivit căruia și în tabloul votiv era așezat înaintea lui Ieremia, sub directa privire a lui Isus, chipul fiului mai mare, însoțit de titlul domnesc: Io Constantin vo'evod? [2].

O confirmare a celor spuse mai sus mi se pare că se găsește și în prezența stemei țării, cu armele Movileștilor, în cîmpul pietrei de mormînt a lui Ieremia și apoi pe aceea a fratelui său Simion, amîndouă aflate în gropnița de la Suceviița. E un lucru pe care nu l-am mai întîlnit de la lespedea fiilor lui Ștefan cel Mare, Bogdan și Petru.

Pe amîndouă pietrele, stema ocupă partea superioară a cîmpului central. La mormîntul lui Ieremia, capul de bour se află într-un scut de formă barocă, mai mult lunguieț, cu jumătatea de sus rotunjită, iar cea de jos mai îngustă și cu marginile decupate. Între coarnele aproape lipite, steaua cu șase raze; în dreapta capului, soarele, ale cărui raze înconjură un chip omenesc, pe cînd în stînga, profilul lunii,

---

[1] Menționat la Balș, *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea* și *al XVIII-lea*, p. 115.

[2] Așezarea, în tabloul votiv, a moștenitorului tronului în fața domnului în Scaun, nu era în ea însăși o inovație. Semnificația stă în alegerea, din tradiția oferită de pictura murală, tocmai a acestui tip de desfășurare a tabloului votiv.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din care pornesc cîteva raze, e prins într-un cerc, ca și la reprezentarea stemei de pe zidul bisericii. Sub capul bourului, în partea unde scutul se îngustează, se află, într-un medalion oval, cele două spade încrucișate ale Movileștilor. Sub acest medalion, îmbucată în ieșindul pe care-l face scutul la capătul lui, meșterul a adăugat o lalea cu staminele ei. E un rapel al unuia din motivele florale care acopăr restul pietrei și, în același timp, expresia nevoii simțite de artist de a-și regăsi lumea familiară a elementelor vegetale.

Pe lespedea lui Simion, scutul, mult mai simplu, e un oval cu două intrînduri rotunjite. Capul de bour, mai mare, ocupă întreg scutul, iar soarele — chip înconjurat de raze — și luna — semilună cu un vag profil — sînt așezate în dreptul botului. Sub bot se află armele familiei domnești, de data aceasta așezate direct în scut.

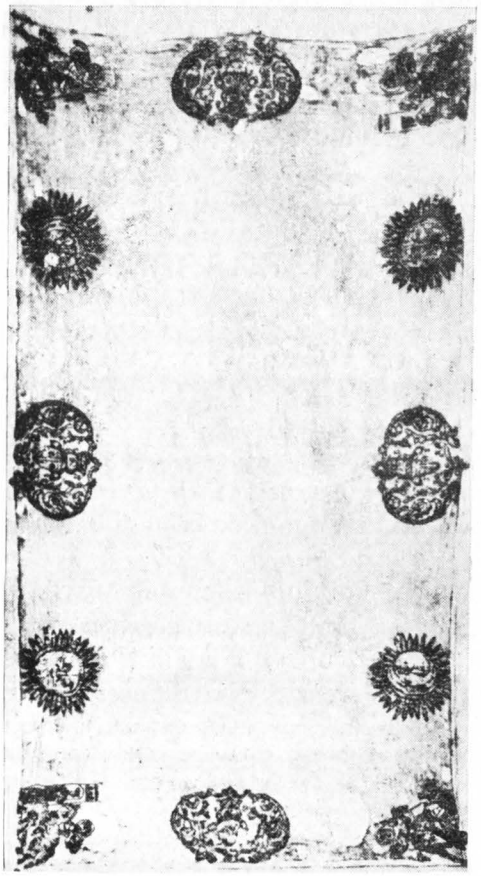
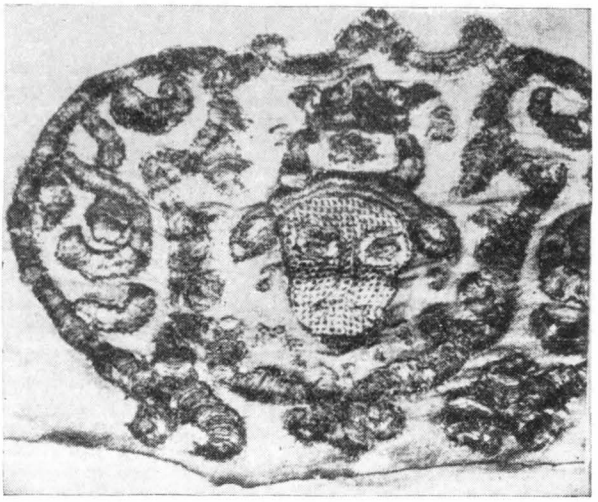


Fig. 33. — Față de masă de altar din muzeul mănăstirii Suceviță.

Fig. 34. — Față de masă de altar (detaliu).



Capul de bour cu steaua între coarne apare, între flori stilizate, și pe acoperămîntul în fier decupat al încuietorii ușii masive, prinse în benzi de fier ghintuite, care desparte pridvorul de pronaos. Și aici, deși stilizat și el, capul de bour își păstrează individualitatea de simbol heraldic, fără a deveni simplu motiv decorativ [1].

Mănăstirea Sucevița mai păstrează de la Movilești și două clopote [2]. Pe amîndouă clopotele, în scuturi drepte, doar cu marginea inferioară rotunjită, se află capul de bour cu steaua între coarne și, în dreptul acestora, la dreapta cornul lunii și la stînga soarele. Sub capul bourului, puse direct în scut, regăsim spadele

[1] O reproducere fotografică a acoperămîntului, la O. Tafrali, *Le monastère de Suceviţa et son trésor* (extr. din *Mélanges* Ch. Diehl, Paris, f. a.), p. 228, fig. 9. Mențiune a capului de bour, *ibid.*, p. 229.

[2] G. Balș, *op. cit.*, p. 535, 539, fig. 927—928.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

încrucișate ale Movileștilor. Se poate semnala și o inadvertență a meșterului: scutul e răsturnat față de poziția lui normală, astfel că partea lui rotunjită vine sus, ca un fel de căciulă peste capul de bour.

Și în muzeul mănăstirii se păstrează obiecte de metal cu reprezentări heraldice, venite ca dar din partea Movileștilor. Un taler de colivă, din argint, amintește în inscripție numele lui Simion vodă și al soției sale, doamna Marghita [1]. Pe marginea lată care poartă inscripția, într-un medalion rotund, format dintr-o cunună de lauri, capul de bour, cu nările largi, cu ochii incizați vertical, are între coarnele larg deschise, în locul stelei obișnuite, armele Movileștilor. În dreapta, jos, e gravat chipul soarelui înconjurat de raze, iar în stînga, profilul lunii. În partea opusă a marginii, la capătul inscripției, într-un medalion asemănător, se află acvila cruciată a Țării Romînești, peste care domnise de asemenea Simion. Un dar al lui Simion Movilă sau al urmașilor săi va fi fost și cutia în filigran de argint, cu armele celor două țări [2], care se păstrează în același tezaur.

În muzeul mănăstirii Sucevița se găsesc și cele mai vechi reprezentări, din cîte cunosc, ale stemei Moldovei în broderie, provenind de la același neam domnesc

Fig. 35. — Stemă pe steagul lui Ieremia Movilă.

al Movileștilor. Cea dintîi în ordine cronologică se află pe un epitaphios dăruit de Ieremia, împreună cu maica sa Maria și doamna sa Elisaveta, în 1597. În partea de sus a acestui epitaphios bogat împodobit cu perle, se află capul de bour și coroana domnească [3].

Pe frumosul și cunoscutul acoperămînt al mormîntului lui Ieremia Movilă [4], semnele domniei ocupă colțul din dreapta, sus. Capul de bour cu steaua între coarne, cu soarele în dreapta și semiluna în stînga, se află într-un scut cu intrînduri pe amîndouă laturile și părțile de sus și de jos neregulat desenate. Medalionul pe care e brodat scutul e înconjurat de raze și prins într-un cerc cu patru canaturi, între care se află siglele lui Ieremia și ale titulaturii domnești. Deasupra cercului în care se află cuprinsă stema, se găsește o coroană princiară, închisă cu o diademă — în fapt două, dar a doua nu poate fi văzută — purtînd în centru globul cruciger.

Pe cel de al doilea acoperămînt, destinat mormîntului lui Simion Movilă [5], locul rezervat stemei e mai redus. Sub scenele de caracter religios care ocupă cele două colțuri de sus, avem în stînga acvila cu crucea în cioc a Țării Romînești, într-un medalion rotund, iar în dreapta stema Moldovei. Scutul cu marginile sinuoase al acesteia din urmă are aceleași intrînduri pe dreapta și pe stînga, iar partea inferioară în acoladă. Capul de bour e însoțit de soare și de lună.

---

[1] O. Tafrali, *Le monastère de Suceviţa et son trésor*, p. 226. Data pe care o poartă, 1619, dacă nu provine dintr-o greșeală a gravorului, arată că avem a face cu un dar la care e asociată și amintirea lui Simion, mort din 1607.

[2] *Ibidem*, p. 228.

[3] *Ibidem*, p. 220.

[4] Largă descriere la Tafrali, *op. cit.*, p. 211—212.

[5] *Ibidem*, p. 212—213.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În același muzeu se află încă o broderie, care arată o dată mai mult pătrunderea stemei pe veștmintele bisericești. E vorba de o față de masă de altar, al cărui principal ornament e format tocmai de stema Moldovei [1]. Întreaga decorație se desfășoară pe margini, pe cînd centrul rămîne liber. Dacă colțurile sînt rezervate unor subiecte de caracter religios, la mijlocul fiecărei laturi, în medalioane elipsoidale împodobite cu motive florale stilizate, se află cîte un scut cu capul de bour, care sprijină în coarne o coroană închisă. În broderia care în ansamblul ei prezintă calități artistice remarcabile, capul de bour cu urechile lăsate în jos, dacă n-ar avea coarne, ar putea fi luat drept un cap de oaie. Soarele și luna, după cum s-a putut observa, lipsesc din scut. Ca și pe zidurile Suceviții, ele sînt tratate separat, încadrînd cele două medalioane cu scuturi de pe laturile lungi. De dimensiuni nu mult

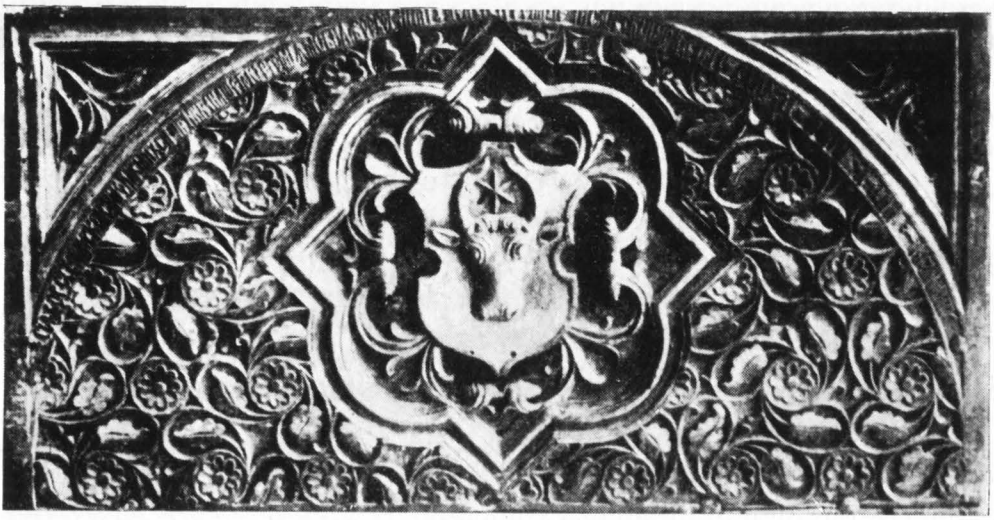


Fig. 36. — Stemă pe ușa de lemn de la mănăstirea Tazlău.

mai reduse decît cele ale medalioanelor, atît chipul soarelui, cît și profilului lunii, prins într-un cerc, sînt înconjurate de raze.

Cu ultimele două exemplare care ne-au rămas de cercetat, părăsim mănăstirea Suceviița și bogatul ei tezaur. Amîndouă, din puncte de vedere deosebite, prezintă o importanță excepțională. Cel dintîi se găsea pe un steag, primul steag moldovenesc pe care îl cunoaștem. Capturat în lupta de la Gorăslău, unde fusese purtat de trupele trimise de Ieremia Movilă în ajutorul lui Sigismund Bathory, acest steag a fost trimis de Mihai Viteazul, cu multe altele polone și turcești, ca omagiu lui Rudolf al II-lea. Spre norocul nostru, dacă steagul însuși a dispărut, s-a păstrat o reproducere în culori a lui, executată la curtea imperială. Steagul roșu cu marginea galbenă, cu titulatura domnului în colțul din dreapta sus, avea în centru, într-un cerc cu cruce în creștet, capul de bour cu steaua între coarne, flancat, ca pe bula de aur a lui Petru Șchiopul, de două semilune [2].

---

[1] I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, *Texte*, p. 58 și *Album*, pl. XIII, fig. 2, pl. XIV, fig. 1—3, după care sînt și reproducerile noastre. Piesa fiind lipsită de inscripție, datarea ei precisă nu e posibilă.

[2] C. I. Caradja, *Steagurile cucerite de Mihai Viteazul în lupta de la Gorăslău*, în *Anal. Acad. Rom.*, Mem. Secț. Ist., s. III, tom. XIV (1933), p. 182 și pl.; C. Moisil, *Steagurile Romîniei*, E. R., I, p. 76 și fig. Stema e albă, pe fondul roșu; steagul poartă data 1600.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Interesul ultimei reprezentări a stemei moldovenești de care ne ocupăm nu stă numai în frumusețea excepțională — atît a ei, cît și a ansamblului din care face parte — ci și în faptul că e prima dată cînd cunoaștem și numele aceluia care a lucrat-o. Ușa de lemn de tisă, împodobită cu sculpturi, de la mănăstirea Tazlău — în biserica mănăstirii, între pridvor și pronaos — a fost executată de « Cozma maistru », în 1596 [1]. Întreaga parte centrală a panoului de sus al ușii, între gingașele flori și frunze care-i umplu cîmpul, este rezervată stemei. Scutul elegant, subțiat la mijloc de cele două intrînduri și terminat în acoladă, cuprinde capul de bour, stilizat fără îndoială, dar plin de viață cu nările-i fremătînde și cu căutătura ațintită a ochilor tăiați oblic. Dar ce dă preț acestei steme e cu deosebire cadrul în care e așezată. Chenarul în care se află cuprins scutul e de fapt acel al stemei de la Bistrița: un pătrat, cu desfășurarea laturilor întreruptă de segmente de cerc. Gustul sigur al meșterului s-a dovedit mai întîi în lărgirea segmentelor de cerc și îngustarea părților drepte, iar apoi prin ideea de a întoarce acest chenar, în raport cu capul bourului, cu 90°, ceea ce-i dă o înfățișare nu numai nouă, ci și mult mai armonioasă. Datorită, în sfîrșit, unei cavete ce-i dă ocol spre exterior, linia chenarului apare și mai neted. Spațiul relativ larg dintre scut și chenar a fost, în același timp, folosit cu o remarcabilă discreție, pentru desfășurarea unui motiv vegetal, larg tratat. Între acest cadru vegetal, linia scutului, chenarul al cărui geometrism rigid e atenuat prin așezare și cîmpul de flori în care totul e cuprins, domnește o perfectă armonie.

Lunga și prea minuțioasa, poate, cercetare la care am supus reprezentările stemei Moldovei din veacul al XVI-lea întărește, cred, concluziile la care ajungeam în articolul precedent. Nu se pot deosebi cu nici un chip, în Moldova, două steme, una domnească și alta a țării, ci două tipuri de stemă ale familiei domnești, care cu timpul devin amîndouă ale domniei însăși. După ce, în veacul al XV-lea, găsisem, peste tot unde era vorba de o adevărată stemă, pe aceea de tipul dezvoltat, în secolul următor se întrebuințează în aceleași locuri, fără deosebire, cînd unul, cînd celălalt din cele două tipuri, folosindu-se însă cu precădere acel care cuprinde scutul în chip deosebit, iar capul de bour e însoțit de gît. Mai mult, între cele două tipuri se petrec chiar contaminări, elemente dintr-unul trecînd în celălalt. Pe de altă parte, după două veacuri de folosire a stemei ca simbol al domnului, ea ajunge să se identifice cu puterea domnească, indiferent de cine o deținea. Astfel se explică faptul că atunci cînd vin la cîrma țării domni din alte neamuri, ca Petru Șchiopul sau Movileștii, ei preiau și vechea stemă, sub amîndouă tipurile ei, adică inclusiv ceea ce a fost considerat ca blazon personal al diferiților domni: scutul din stema dezvoltată.

S-ar putea încerca, poate, să se găsească argumente împotriva acestei interpretări în două categorii de reprezentări heraldice: bourii de hotar și stemele de pe steaguri. În ce-i privește pe cei dintîi, însăși marcarea lor pe coajă de copac, așa cum se vede din știrile pe care le avem din veacul al XV-lea, ne împiedică să credem că ar fi putut să reprezinte altceva decît capul singur. Dovada o avem, de altfel, în bourii care ni s-au păstrat săpați în piatră. S-ar putea bănui, deci, că această stemă, cu capul singur, era a țării, de vreme ce era folosită la marcarea hotarelor. Dar, natura însăși a materialului folosit implica aici întrebuințarea tipului simplu și, de altminteri, chiar în exemplarele în piatră pe care le avem, e vorba mai mult de

---

[1] G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 69 și fig. 96, p. 76; N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumaine*, II, București, 1936, p. 13 și fig. 19—20 (în deosebi fig. 20, splendidă reproducere a părții cu stema). N. Iorga, care o considera lucrată într-un « stil cu origini populare », vedea în meșterul Cozma un călugăr de la Tazlău.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un simbol heraldic decît de o stemă, căci într-amîndouă scutul lipsește, iar într-unul lipsesc și soarele și luna, pe cînd steaua e înlocuită cu o cruce într-un cerc.

Pe de altă parte, s-ar putea ca toate moșiile la care se referă cele mai vechi mențiuni de bouri, să fi fost moșii domnești. Chestiunea merită să fie cercetată în sine. În orice caz, din cele patru mențiuni pe care le avem pentru veacul al XV-lea, una privește hotarele unui sat pe care domnul îl dăruiește mănăstirii Probota [1], alta cuprinde specificarea că satul dăruit era «propriu» al domnului [2], a treia vorbește de un hotar de tîrg [3], deci tot de o moșie domnească, iar a patra se referă la hotarele posesiunilor unei mănăstiri ctitorie voievodală, Voronețul [4], putînd fi vorba, adică, și de data aceasta, de o danie a însuși ctitorului. De altminteri, și dacă n-ar fi vorba de moșii domnești, cum hotărniciile se făceau de împuterniciți ai domniei, era normal ca însuși semnul de hotar folosit să fie simbolul domnului, în numele căruia se făcea hotărnicia. Altminteri, dacă am admite existența unei steme a țării deosebită de cea a domnului, nu s-ar putea explica cum tocmai în secolul al XVI-lea, cînd diferențierea între țară și domnie ar fi putut să apară mai netă, domnul folosește în mod indiferent la ctitoriile sale unul sau celălalt tip de stemă. Ceea ce rezultă însă e că, într-adevăr, potrivit unei explicații mai vechi [5] pe care am adoptat-o și eu, capul de bour reprezenta simbolul personal al familiei domnitoare, în momentul cînd el a fost adoptat ca «cimier» în stemă.

În ce privește steagurile, obiecția s-ar putea întemeia pe unele informații relative la acele capturate de poloni în lupta de la Obertyn. Se vorbește într-adevăr, în relațiile contemporane, de cele trei steaguri ale celor trei corpuri de oaste moldovenești [6], iar una din ele precizează că unul din steaguri era al domnului, altul «al întregii țări», iar al treilea, al curtenilor [7]. Atît numai că existența a trei tipuri de steaguri corespunzînd la trei categorii de trupe nu implică în mod necesar și existența unor simboluri heraldice deosebite. De fapt, nu văd care ar putea fi acel al țării deosebit de al domnului, într-o vreme în care tocmai domnul care pierduse aceste steaguri, Petru Rareș, folosea la Sf. Dumitru din Suceava singura stemă ce s-ar putea socoti a țării, aceea simplă. Iar atunci cînd putem cunoaște cum arăta într-adevăr un steag moldovenesc, în timpul lui Ieremia Movilă, găsim pe de o parte titulatura domnului, iar pe de alta, capul de bour devenit simbol al puterii domnești, pe care și-l apropiase o dată cu scaunul țării. A căuta distincții categorice între țară și domnie în evul mediu este fără îndoială exagerat, cînd în formularele monarhiilor moderne se mai pot întîlni expresii ca «poporul meu», devenite goale de conținut, dar reprezentînd tocmai supraviețuiri ale unor forme medievale. Pentru a închide discuția, putem invoca două texte tocmai din veacul al XVII-lea, care se referă amîndouă la ceea ce ar fi putut fi luat drept simbol deosebit al țării: capul de bour și, pentru Țara Romînească, acvila cruciată, socotită în această vreme drept un corb. În *Cartea romînească de învățătură*, tipărită în 1641, mitropolitul Varlaam își încerca pana poetică în *Stihuri în stema domniei Moldovei* [8], pe cînd cu un an înainte, Udrește Năsturel alcătuise și el, cu prilejul

---

[1] *Documente privind istoria Romîniei*, A, XIV–XV, vol. I, p. 216–217, nr. 258.

[2] *Ibidem*, II, p. 91–93, nr. 90.

[3] *Ibidem*, II, p. 164–168, nr. 150.

[4] *Ibidem*, II, p. 145–147, nr. 133.

[5] *Revista Istorică Romînă*, I (1931), p. 58–59.

[6] Hurmuzaki, *Doc.*, supl. II, vol. I, p. 38.

[7] Veress, *Acta et ep. rel. Trans. Hungariaeque cum Mold. et Val.*, I (*Fontes rer. Trans.*, IV), nr. 193, p. 233–234.

[8] Bianu-Hodoș, *Bibl. rom. veche*, I, p. 138–139; C. Moisil, *Stema Romîniei*, București, 1931, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tipăririi *Pravilei* de la Govora, alte *Stihuri la prea luminata stemă a milostivilor domni Basarabi* [1]. Dacă versificatorii din jumătatea a doua a veacului sau din acel următor, vorbesc în schimb, cu prilejuri asemănătoare, de stema sau « ghierbul » Moldovei [2], e tocmai pentru că stema ajunsese să se identifice cu puterea domnească și, prin aceasta, devenise a țării însăși.

ГЕРБ МОЛДОВЫ В XVI ВЕКЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Продолжая более ранние исследования (см. этот журнал, 1955, 1—2, стр. 68), автор анализирует сохранившиеся с XVI века изображения герба Молдовы. Исследование многочисленных материалов, относящихся к этому периоду времени: изображения на камне, на металле, на дереве, в живописи и в вышивках, — подтверждает выводы предыдущей статьи, что нельзя делать различие между двумя гербами: один княжества и другой господаря. В XV веке встречаются оба типа герба — только голова зубра, помещенная на щите, и голова зубра вместе с шеей, применяемая на гербе, как гребень шлема; ими обоими одинаково пользуются на исторических памятниках. Так как оба типа стали символом верховной власти, во второй половине столетия герб может переходить и к господарям, не имеющим уже связи с прежней династией. Некоторые экземпляры на камне — гербы в соборе св. Димитрия в Сучаве, Проботе, Бистрице, Слатине — представляют собой особый интерес с точки зрения старой молдавской скульптуры, сведенной вообще к элементам геометрического и растительного характера.

LES ARMOIRIES DE LA MOLDAVIE AU XVIe SIÈCLE

(RÉSUMÉ)

Poursuivant l'étude des armoiries de la famille princière de Moldavie, entreprise dans un fascicule précédent de cette revue (1955, 1—2 pp. 68—87), l'auteur examine cette fois-ci les nombreuses représentations qu'on en a gardées du XVIe siècle. Les deux types d'armoiries qu'on avait constatés depuis le XVe siècle, se trouvent indifféremment employés sur les monuments du siècle suivant. Devenus symboles de la puissance voïvodale, ils purent être adoptés, dans la seconde moitié du siècle, même par des princes qui ne descendaient plus de l'ancienne dynastie. Quelques exemplaires en pierre (tels ceux de St. Démètre de Suceava, Probota, Bistrița, Slatina) offrent un intérêt particulier pour l'étude de l'ancienne sculpture moldave, réduite en général aux éléments géométriques et végétaux.

---

[1] Bianu-Hodoș, *op. cit.*, I, p. 109; C. Moisil, *op. cit.*, p. 4.

[2] *Ibidem*, p. 210; II, p. 171; *Ibid.*, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CERCETĂRI DE ARTĂ VECHE ROMÎNEASCĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

INTRODUCERE LA STUDIUL ISTORIOGRAFIEI ARTEI MEDIEVALE ROMÎNEȘTI

de M. A. MUSICESCU și D. GH. NASTASE

Cercetarea istoriografiei secolului al XIX-lea privind arta veche romînească impune o constatare inițială: toate personalitățile culturale din Moldova și Muntenia au fost direct sau indirect preocupate de arta noastră medievală. Ea a fost considerată ca făcînd parte integrantă din gloriosul și zbuciumatul întreg care a fost istoria țării noastre, ca una din expresiile sale cele mai cuprinzătoare.

Prozatori, poeți, călători, simpli amatori sau colecționari de obiecte de artă, istorici, arheologi, profesori, oameni de stat și cercetători propriu-ziși, toți s-au oprit asupra vechilor noastre monumente, cetăți, biserici și mănăstiri și a obiectelor de artă pe care acestea le mai păstrau. Prin scrisul sau fapta acestor precursori, necesitatea unei cercetări și cunoașteri sistematice a artei medievale romînești, ca și aceea a conservării formelor în care aceasta se materializase, devine la sfîrșitul secolului al XIX-lea un imperativ, în baza căruia a luat naștere Comisia Monumentelor Istorice. De la legislația lui Kiseleff, care pune pentru întîia dată principiul juridic al unei enumerări statistice a monumentelor și obiectelor de artă veche romînească și pînă la 1892, dată cînd în baza decretului nr. 3658 din 17 noiembrie s-a sancționat *Legea pentru conservarea și restaurarea monumentelor istorice*, care a pus bazele Comisiei Monumentelor Istorice, conceptul de artă medievală se limpezește încetul cu încetul și capătă o semnificație de sine stătătoare.

În acest studiu introductiv — mult prea limitat pentru amploarea problemei — vom căuta să îmbrățișăm în ansamblul lor punctele de vedere din care a fost privită arta veche romînească în decursul secolului al XIX-lea, pînă în momentul cînd ea a devenit obiectul unor cercetări sistematice. Totodată vom delimita etapele în vederea unei viitoare cercetări de detaliu. De aceea nu vor fi menționate decît faptele mai caracteristice și personalitățile mai reprezentative, această lucrare fiind considerată doar o punere la punct preliminară pentru un program de studiu.

★

Dacă scrierile cronicarilor și călătorilor din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea ne dau știri despre ctitoriile domnești și boierești, ele au totdeauna un caracter pur informativ, nediferențiat, fiind legate de faptul istoric sau de atmosfera de evlavie a epocii. Dimitrie Cantemir, în *Descriptio Moldaviae*, dedică un întreg capitol mănăstirilor Moldovei; stolnicul Constantin Cantacuzino recomandă — la sfîrșitul secolului al XVII-lea — să se recurgă la « inscripții și monumente » pentru cunoaș-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

terea trecutului; mitropolitul Neofit al Țării Romînești ne lasă în note de călătorie, la mănăstirile și bisericile de sub păstorirea sa descrieri de monumente însoțite de date istorice. Punctul de vedere principal de la care pornesc aceștia este cel al descrierii unor instituții vii, legate de viața socială contemporană.

De-a lungul întregului veac al XVIII-lea, sub aparența unei neschimbate vieți patriarhale, relațiile economice se modifică treptat, pentru a se ajunge în cele din urmă, în prima jumătate a veacului următor, la spargerea vechilor tipare ale societății romînești. Iar în acest timp, răspîndirea tiparului, pătrunderea poeziei populare în mediul orășenesc, contactul cu cultura țărilor înaintate ale epocii, mai cu seamă indirect prin intermediul Rusiei, colorează întreaga noastră cultură într-un sens mai laic. Începînd cu primele decenii ale veacului al XIX-lea, procesul de dezvoltare a noilor forme de cultură devine covîrșitor în toate domeniile creației literare și artistice. O dată cu adoptarea strîmtelor haine europenești se formează și un nou gust artistic. Multiplele influențe — neoclasicul, «goticul» ș. a. — determină în construcții forme hibride, care, rupînd cu tradiția, dau 'a iveală opere de tranziție, obiect de critică îndurerată pentru cei ce mai tîrziu vor încerca să scoată din cercetarea trecutului directivele noi ale unei creații artistice specifice poporului romîn.

Toate formele ideologice ale unei redeșteptări naționale se nasc și se dezvoltă încă de la începutul veacului al XIX-lea, determinate și crescute de noua libertate economică, care face posibil un contact mai strîns, mai real cu țările de cultură evoluată. Limpezirea trecutului romînesc constituie, de-a lungul întregului veac, preocuparea de căpetenie, cuvîntul de ordine al tuturor personalităților noastre culturale. Dacă sentimentul trecutului devine principala temă a poeților acestui început de veac, cunoașterea trecutului este tema aproape dramatic insistentă a activității unui Asachi, Bălcescu, Kogălniceanu. Formula lui Michelet: «învierea integrală a trecutului», ca și formula lui Ranke, profesorul lui Kogălniceanu, a redării evenimentelor «așa cum s-au petrecut», au format directivele pe care primii noștri istorici și-au axat scrierile. În această încercare de înviere a trecutului se înglobează preocuparea pentru fenomenul artistic, căruia acest trecut i-a dat naștere.

Forma legislativă în care se îmbracă interesul luminatului Kiseleff pentru vestigiile trecutului, forma doctrinară în care Bălcescu și Kogălniceanu sugerează necesitatea cunoașterii artei vechi, forma literară și poetică ce activează sentimentul trecutului, punîndu-l în opoziție cu prezentul și, în fine, trezirea curiozității pentru figurile mari ale istoriei prin răspîndirea litografiei, preced activitatea celor cîțiva cercetători ai artei noastre medievale din secolul al XIX-lea.

Cum se desprinde din cercetarea istorică interesul pentru această artă? Care sînt directivele oficiale și inițiativele particulare în baza cărora se desfășoară cercetările? Care este punctul de vedere asupra acestei arte, în ce fel a fost ea privită în veacul al XIX-lea? Ce a rămas valabil azi din rezultatul acestor cercetări? Iată întrebările la care vom încerca să răspundem pe scurt în studiul de față.

★

Din inițiativa și ordinul generalului Kiseleff, «Cancelaria Plenipotentului Prezident» înaintează la 13 iulie 1832 Mitropoliei din București o serie de adrese, semnate de podpolcovnicul Fanton de Verraion, prin care se cere «ocîrmuitorului Mitropoliei» episcopul Neofit al Rîmnicului și Noului Severin, «a se aduna cele mai vechi pisanii cîte se pot găsi pe la mănăstiri, biserici, bisericuțe, paraclise și schituri și pe la alte locuri, adică trapezării, cișmele, clopotnițe, asemenea și de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

odoarele ce au dat fieșcare domn și alții la mănăstiri și la celelalte locuri și de clopotele ce vor fi dăruite și de cine anume și de vechimea lor... Pe lîngă aceasta să se însemneze și mănăstirile, bisericile și celelalte de ce domni sînt făcute și de sînt ceva domni sau oameni însemnați îngropați la acele mănăstiri și de la ce leat...»[1]

Această «statisticească descriere ce acum este să se facă Prințipatului Valahiei»[2], este întîiul act oficial privind monumentele noastre istorice și obiectele de artă medievală. În ordinul dat, la rîndul său, protopopilor întru îndeplinirea celor cerute, mitropolitul Neofit înștiințează pe subalternii săi să «nu socotească că acest lucru este bagatel și dintre cele obișnuite»[3].

Măsura venea ca o dezvoltare a dispozițiilor Regulamentului Organic în privința verificării bunurilor mănăstirești[4]. Inițiativele oficiale vor continua. Despre o altă Comisie, cu același scop, inițiată în 1840 de Obștească Adunare, ne vorbește învățatul Eufrosin Poteca, membru, în calitatea sa de egumen al mănăstirii Motrului, al acestei Comisii. *Monastirile și dreptul lor de proprietate* este titlul studiului în care acesta își formulează rezultatele cercetărilor[5].

Spiritul innoitor de după 1829 se făcea simțit și hotărîrile legale nu făceau decît să exprime, într-un fel încă foarte general, interesul din ce în ce mai puternic pentru monumentele trecutului. El se exprimă în scrierile unui mare număr de poeți, începînd cu V. Cîrlova și continuînd cu Al. Hrisoverghi, Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, D. Bolintineanu. Modelul exista mai de mult și Volney era foarte gustat, după cum o dovedesc traducerile ce se succed începînd încă din ultimii ani ai veacului al XVIII-lea[6]. Dar adaptată nevoilor culturii romînești de la 1830, evocarea marilor civilizații îngropate în nisipul deșerturilor se transformă în poezie didactică cu sens moralizator[7]. Romantismul lui Walter Scott și al lui Chateaubriand, al lui Byron chiar, își găsește și la noi un corespondent în literatura ce exaltă frumusețea evocatoare a ruinelor. Însă la baza inspirației poeților noștri stă nu simțămîntul estetic, ci un lirism care în ultimă analiză are un sens misionar, ce se acordă pe tărîm poetic cu conștiința națională, temeiul activității tuturor personalităților generației de la 1848. Versurile: «culcat p'aste ruinuri, sub care adîncită e slava strămoșească și umbre de eroi»[8], sau «mărețul turn, trist martor l'al nostru trist apus»[9], sînt o evocare a trecutului legendar, epopeic, a cărui amintire trebuie exaltată pentru a sublinia contrastul cu actualitatea, lipsită de sentimentul eroic animator al faptelor strămoșilor noștri.

Poeții sînt și călători pasionați, care parcurg țara nu numai pentru a-i cunoaște frumusețile naturale, ci și pentru a se opri cu emoție la monumentele noastre

---

[1] Gh. Nicolaiasa, *Cercetări de izvoare istorice în trecut*, în *Revista arhivelor*, vol. I (1924–1926), nr. 1–3, p. 90.

[2] *Ibidem*, p. 92.

[3] *Ibidem*, p. 95.

[4] Art. 363 pentru Muntenia și 416 pentru Moldova prevedeau înființarea unei comisii formate din patru laici și patru clerici, la care se adăugau reprezentanți ai locurilor sfinte pentru mănăstirile închinate, comisie ce, printre altele avea să examineze și «titlurile și actele originale relative la diferite donații precum și intențiile și condițiile primitive ale donatorilor». Nu este necesar să subliniem importanța acestei măsuri, a cărei punere în practică necesita cercetări atente și competență în studiul documentelor, reconstituirea cît mai exactă a momentului istoric, precum și evocarea personalității ctitorilor.

[5] Manuscrisul lucrării, datat 20 iulie 1857, s-a publicat postum de G. Dem. Teodorescu în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, I (1883), p. 43–46.

[6] Pentru edițiile romînești ale *Ruinelor* lui Volney, vezi Remus Niculescu, *Gh. Asachi și începuturile litografiei romînești*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, I (1955), p. 92, în notă.

[7] Vezi și G. Călinescu, *Istoria literaturii romîne de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 127.

[8] Gr. Alexandrescu, *Adio la Tîrgoviște*, 1832.

[9] Gr. Alexandrescu, *Trecutul la mănăstirea Dealului*, 1847.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ruinate. Din descrierile călătorilor (Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu) se desprinde necesitatea de a se păstra cu grijă monumentele, precum și conștiința valorii lor nu numai istorice, ci și artistice.

Lui Gh. Asachi, care se apleacă asupra trecutului cu un interes dacă nu mai științific, în orice caz mai programatic, îi revine meritul de a fi încercat primul să reconstituie o scenă istorică într-un tablou pe care mai tîrziu o litografie îl va face celebru. Este vorba de «cadrul întîi din istoria Moldovei», editat în 1833 de *Albina*, cu titlul complet: *Mama lui Ștefan cel Mare împiedică pe fiul său de a intra în cetatea Neamț în 1486* (sic). «Cadrul» este o litografie de Iosef Müller, după schița unui tablou conceput de Asachi la Roma și executat de pictorul Felice Gianni în 1812 [1]. Stampa, foarte solicitată, îndreaptă atenția tuturor asupra resturilor cetății Neamțului, atît de încercată de vremi și de locuitorii Tîrgului Neamț și a cărei jalnică stare devenea și mai vădită prin mîndra reconstituire asăchească. Reacția cea mai vehementă a fost a poeților; Al. Hrisoverghi și G. Stamate celebrează în versurile lor venerabila zidire, neuitînd a fulgera atît pe profantori cît și pe nepăsători. Asachi va continua cu editarea de «cadre», care însă vor începe să se lovească de critica reprezentanților mai tineri ai științei istorice. Și dacă în general activitatea lui își pierde de la un moment dat importanța pe care o avusese, prezentările de monumente din publicațiile lui, mai cu seamă din *Almanahul pentru învățătură și petrecere* continuă să facă bună figură, raportate la nivelul general. Nu trebuie uitat de asemenea chipul unui Ștefan cel Mare imaginar, pe care o litografie a lui Asachi a izbutit să-l impună conștiinței publice pînă aproape de sfîrșitul veacului [2].

Această acțiune face parte dintr-o activitate multiplă, în care descrierile făcute cu ocazia călătoriilor la mănăstiri dau neobositului Asachi prilej de a publica date despre vechile noastre monumente, furnizîndu-i totodată material pentru nuvelele sale istorice. Prima călătorie o face în 1835 prin Putna, Vrancea și Bacău, în suita lui Mihail Vodă Sturza, a doua în 1838, cu un mic grup în care se afla și fiul său Alexandru. Monumentele întîlnite sînt cîteodată doar pomenite, în cele mai multe cazuri însă, sînt descrise cu detalii însoțite de date istorice. Se dau traduceri de pisanii și documente, desene și un plan al cetății Neamțului.

Cu toate greșelile de datare și traducere a diferitelor inscripții, cu tot aerul turistic și cu toate fanteziile istorice, «zilnicarele» lui Asachi au un caracter de seriozitate, de competență în datele tehnice și în aprecierile făcute, ce lipsesc deseori chiar cercetătorilor generației mai tinere. Pe de altă parte, descrieri ca aceea publicată în *Almanah pentru învățătură și petrecere*, a bisericii sf. Ion din Piatra [3], vădesc nu numai o preocupare întîmplătoare, ci interesul consecvent al lui Asachi pentru monumentele trecutului nostru. Opera lui Asachi sintetizează spiritul ce domină primele decenii ale veacului al XIX-lea. Asachi participă la romantismul ce-și găsește expresia în poezia ruinelor, dar încearcă și o descriere obiectivă a cîtorva dintre monumentele trecutului, devenind astfel un înaintaș al cercetătorilor de mai tîrziu. Face operă pozitivă de istoric, prin strîngerea și traducerea documentelor și este totodată întîiul reprezentant al celor care, mai tîrziu, ca Tattarescu sau Trenk, vor defini în linii și culoare înfățișarea monumentelor noastre medievale.

---

[1] Pentru date complete referitoare la această perioadă a activității lui Asachi, trimitem la studiul lui Remus Niculescu, citat într-o notă precedentă.

[2] Remus Niculescu, loc. cit., p. 75–80.

[3] 1847, p. 48. Articolul este nesemnat dar se poate atribui lui G. Asachi. Vezi și E. Lovinescu, *Viața și opera lui Gh. Asachi*, București, 1927, p. 200.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Activitatea bătrînului dascăl al culturii noastre moderne este neobosită de-a lungul întregii sale vieți. « Spirit universal ca pe vremea Renașterii », cum îl califică N. Iorga [1], Asachi simbolizează toată truda și cercetarea — în toate domeniile scrisului și faptei — atît de caracteristică veacului al XIX-lea, pentru învierea « întîmplărilor atît de însemnătoare a istoriei », îndeosebi prin cunoașterea « frumoaselor meșteșuguri » [2] ale trecutului, meritînd astfel denumirea de « educatorul Moldovei » [3].

« Renașterea noastră culturală », adică întîrziata intrare în circuitul cultural european, pune sub ochii proaspeților intelectuali romîni dezvoltarea politică și culturală a țărilor înaintate ale continentului. Nevoia de a umple golurile istorice grave și exaltarea valorilor trecutului în vederea deșteptării entuziasmului patriotic al contemporanilor, se fac din acel moment simțite în operele istorice ale timpului. Dar trecutul se poate citi și în vestigiile lui materiale, cetăți și biserici, martore ale faptelor mărețe despre care vorbesc scrieri vechi. Temeiul teoretic al interesului pentru rămășițile trecutului romînesc, printre care și cele artistice, se concretizează în avîntata formulă a lui Kogălniceanu: « Istoria noastră, spune el, în *Introducerea* la *Arhiva romînească* din 1841, este în tradițiile poporului, în movilele nenumărate ce împestrițează întinsele noastre cîmpii, în mănăstirile ce cuvioșii noștri domni au zidit în aducerea aminte a biruințelor cîștigate, în hrisoave și urice și însfîrșit în hronicile Grecenilor, Popeștilor, Urecheștilor, Costineștilor..... ». Al doilea și ultimul volum al *Arhivei romînești* publică, între altele, *Călătoria Patriarhului Macarie*, în traducerea făcută de C. Negruzzi, după versiunea rusească din 1836 [4], și descrierea mormintelor, odoarelor și clopotelor de la Putna, făcută în 1843 de Lev. Gheorghiescul, eclesiarhul mănăstirii.

În 1845, apare la București *Magazinul istoric pentru Dacia* sub redacția lui A. T. Laurian și N. Bălcescu, care cuprinde în partea a IV-a: *Inscriptoriul Dacian*, « inscripții aflate în părțile Daciei . . . monumente de arhitectură, morminte, movile cu interes istoric ». Bălcescu își întemeiază și el punctul de vedere teoretic și activitatea pe convingerea că « istoria nu trebuie să fie numai ca un șir de oarecari întîmplări politice sau militare uscate, fără nici o culoare, fără nici un adevăr local, nu trebuie să se ocupe numai de oarecare persoane privilegiate, dar să ne arate poporul romîn cu instituțiile, ideile, sentimentele și obiceiurile în deosebite veacuri » [5]. Pentru aceasta este necesar, spune Bălcescu, să se meargă la izvoarele originale. Acestea numără, pe lîngă « poeziile și tradițiile populare, legile și actele oficiale, cronicile . . . inscripțiile și monumentele și, în fine, scrierile care zugrăvesc obiceiurile private » [6]. Pentru Bălcescu, « hrisoavele sau uricele » . . . sînt izvorul cel mai însemnat al istoriei romînilor. Lucrul merită o atențiune specială, deoarece pînă la sfîrșitul veacului, toți cei care vor cerceta mănăstirile și bisericile noastre istorice vor da o importanță deosebită acestor acte vechi, pe care le vor menționa printre odoarele cele mai prețioase, le vor transcrie, traduce, descrie etc.

Nu trebuie să uităm una dintre personalitățile cele mai atrăgătoare ale generației de la 1848, Alecu Russo, care ne-a lăsat, într-o scrisoare din 1847

---

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii romînești*, Introducere, București, 1929, p. 128.

[2] *Albina Romînească*, 1834, nr. 16, p. 67.

[3] N. Iorga, *Despre adunarea și tipărirea izvoarelor relative la istoria romînilor*, în *Prinos lui D. A. Sturza*, București, 1903, p. 9.

[4] *Jurnalul de călătorie al Patriarhului Macarie* de Paul din Alep, cu bogate relații asupra monumentelor și vieții noastre sociale și politice, a trebuit să aștepte două sute de ani pentru ca perioada de cercetări de la începutul secolului al XIX-lea să-l scoată la lumină.

[5] N. Bălcescu, *Opere*, București, 1953, vol. I, p. 50.

[6] *Ibid.*, p. 60.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

către Vasile Alecsandri, publicată postum în *Columna lui Traian* din 1874 [1], descrierea caselor domnești ale lui Duca Vodă de la Cetățuia. Fără veleități de specialist [2], în simple note de vizitator, imaginea monumentului ne apare clară, din descrierea seacă și precisă, însoțită de considerații personale în bun gust romantic și, bineînțeles, de constatarea « vandalismului călugăresc». Este admirată sala zisă gotică. « Proporțiile sînt bine chibzuite, iar mai cu seamă bolțile, de stil gotic sînt demne de admirat» [3] și bucătăria, « o zidire de formă rotundă a cărei boltă este o adevărată minune de eleganță și de măestrie. Lumina o primește pe deasupra, ca domul Panteonului» [3].

Această concepție istorică, în care informația exactă se împletește cu lirismul, în care intuiția capătă valoare de metodă științifică, conduce direct la literatura istorică, pe care un Odobescu și un Hasdeu o mînuiesc cu atîta măestrie. Figurile voievozilor, ale boierilor din trecut, episoade de luptă, momente expresive din istoria romînească, se reliefează, devin exemplare în opera acestora, ca și în cea a lui Bolintineanu și Negruzzi. Granița între creația literară și științifică se trece foarte ușor, aceiași oameni făcînd operă de erudiție prin publicarea de documente și analiză de opere de artă și făcînd să trăiască trecutul îmbrăcat în culoarea violentă a evocării romantice.

Către mijlocul veacului al XIX-lea, cercetarea artei vechi romînești devine o preocupare organic legată de cercetarea istorică, sprijinită sporadic de autoritatea de stat, căreia cîțiva iubitori ai trecutului în formele sale materiale îi atrag atenția asupra necesității unei bune conservări a operelor de artă veche romînească. Acest curent de interes pasionat pentru trecutul țării, științific pe de o parte, literar pe de alta, găsește în toate părțile îndemnuri și naște inițiative care nu și-ar fi putut afla realizarea în alte timpuri. Cîțiva precursori izolați, de la începutul veacului, fuseseră uitați, unii dintre ei meritînd totuși a fi reamintiți pentru a marca o continuitate de acțiune și preocupare în domeniul pe care-l studiem.

Neliniștitul Ghenadie Pîrvulescu (1805—1873) pleacă în 1824 de la mănăstirea Sinaia și străbate, cu lungi opriri, Țara Romînească și Moldova, consemnînd o serie de observații asupra mănăstirilor pe unde trecea. Notele ce ne-au rămas de la el indică o sensibilitate artistică nefalsificată nici de gustul vremii, nici de o cultură aproximativă. Detalii de arhitectură, sculptură, descriere de manuscrise și obiecte de artă din biserici și mănăstiri se împletesc cu observații asupra vieții monahilor, de o simplicitate directă, lipsită de efect anecdotic [4]. Un alt călător, cu un țel practic lăudabil, dar care, din păcate, instaurează cu autoritatea exemplului domnesc nenorocita epocă a reconstruirilor de monumente, a fost și Bibescu vodă, care împreună cu Villara a cutreierat țara între 1844—1846. Încă din 1834, Barbu Știrbei, prezentînd Adunării realizările guvernării sale, pomenește de « casa de rezervă pentru merimeturile sau zidirile ce se vor cunoaște de trebuință neapărată». Bisericile ce cădeau în ruină au fost reparate, « meremetisite» pînă la a-și pierde valoarea artistică. Astfel s-a întîmplat cu mănăstirea Bistrița și parțial cu mănăstirea Tismana în această epocă. Tot acum fusese chemat un arhitect austriac, « modernizator în stil occidental», după cum spune N. Iorga. Reclădirea orașului Brăila în

[1] Vezi și Alexandru Russo: *Scrieri* . . . București, 1908, p. 195—198.

[2] « Las această întrebare în seama arheologilor», spune Russo referitor la scopul și întrebuințarea unor tainițe. *Op. cit.*, p. 197.

[3] *Ibidem*, p. 197.

[4] C. Bobulescu, *Zugravii Pîrvul Mutul, Constantinos Grecul și Nifon Udresco starețul mănăstirii Secului*, cu autobiografia lui Ghenadie Pîrvulescu Arhimandritul, în *Arhiva Romînească*, tom. V (1940), p. 143—156.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1831 prilejuiește chemarea arhitectului Hartel din București, care « prefăcea fără înțelegere vechile biserici » [1]. La Iași funcționa încă din 1835 « clasul de zugrăvitură » al Academiei Mihăilene, în care « zugravii pămînteni » învață pentru «podoaba lăcașurilor dumnezeești și iconirea faptelor istorice a patriei » [2].

Și astfel scrierile istoricilor, preocuparea încă întîmplătoare și greșit înțeleasă a conservării monumentelor trecutului, aduc treptat în cîmpul cercetărilor ceea ce Xenopol va denumi « o cultură înăbușită prin evenimentele istorice ». Lucidul luptător care a fost Kogălniceanu și care, vorbind de trecut, îl definește prin emoționanta formulă lapidară: « atunci n-am avut a scrie istorie, am făcut istorie », se oprește asupra artei și literaturii contemporane și spune: « Ca să avem artă și literatură națională trebuie ca ele să fie legate de societate cu credințele, cu obiceiurile, într-un cuvînt cu istoria noastră » [3].

Dar pentru cei ce vor deveni cercetătorii lui pe teren, trecutul nu începe cu întemeierea Principatelor, ci merge cu mult înapoi, înainte de cucerirea romană, în vremea dacilor. De aceea pînă în a doua jumătate a secolului, preocuparea principală o va forma arheologia clasică. Începînd doar cu Odobescu, evul mediu devine obiect de studiu aparte. De altfel, terminologia epocii grupează în cadrul termenului de « antic » atît epoca veche, cît și veacurile de mijloc.

Primii iubitori de « antichități » de la noi, Banul Mihalache Ghica și generalul Nicolae Mavros, împămînteniseră pasiunea, larg răspîndită în restul Europei, a săpăturilor și a colecționării de monumente arheologice. Ei contribuiseră la crearea primelor fonduri ale Muzeului Național, nu lăsaseră însă nimic scris și, de multe ori (în special Mihalache Ghica), făcuseră să se distrugă importante stațiuni [4].

Pe urmele acestora se ridică primii arheologi de profesie, ce întreprind cercetări sistematice, ale căror rezultate le consemnează în scris. Concluziile teoretice sînt de foarte multe ori fabuloase, ele dovedind lipsa de discernămînt și de informație serioasă, îmbinată însă cu un entuziasm și o iubire fără margini pentru rămășițele trecutului național.

Figura centrală a acestei perioade de copilărie a arheologiei noastre este fără îndoială Cezar Bolliac. Scriitor, numismat, arheolog, președinte chiar al « Asociației arheologilor romîni », Cezar Bolliac s-a bucurat de o mare autoritate într-o primă perioadă a activității sale. Rezultatele cercetărilor efectuate cu multă hărnicie în multiple călătorii prin țară le-a consemnat în articole publicate în periodicele pe care le-a întemeiat și condus: *Buciumul* și *Trompeta Carpaților* și în diverse opuri, dintre care interesează lucrarea de față *Excursiune arheologică* (1869) și *Les monastères roumains* (1862—1863). Îndeosebi însă l-au preocupat vestigiile romane, « căutăturile sale arheologice » urmărind « pas cu pas de la picioarele podului Traian toate ramurile drumurilor romane, atestări necontestabile ale așezării coloniilor . . . pînă la Sarmisegetuza » [5] . . . Spirit înaintat, Bolliac va îndemna mereu la o cerce-

---

[1] Nicolae Iorga, *Istoria Rominilor*, București, 1938, vol. VIII, p. 386.

[2] *Ibidem*, vol. IX, p. 83.

[3] Mihail Kogălniceanu, *Cronicile Rominiei*, București, 1872, vol. I, ed. a II-a, p. XXVI—XXVII.

[4] « În darea de seamă pe care o face generalului Kiseleff la 4 ianuarie 1834 asupra administrației Moldovei și Munteniei, se spune: « Domnului Mavros s-a dat însărcinarea de a face cercetările posibile relativ la arheologie pe care le-a și făcut și le-a descris minuțios ». Cercetările efectuate pînă în prezent nu au dat la iveală nici o lucrare a lui Mavros. După dr. P. Gh. Samarian, *Note despre începuturile muzeului național de antichități din București*, în *Cronica numismatică și arheologică*, 18, (1944), p. 284. Vezi și *Hurmuzachi, Documente*, Supl. I, p. 483.

[5] C. Bolliac, *Excursiunea arheologică din anul 1869* (Relațiune către Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice), București, 1869, p. 3—4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tare cu adevărat științifică, precum și la salvarea bunurilor istorice și artistice aflătoare în mănăstirile închinate și amenințate cu ruina, degradarea sau însușirea lor de către călugării greci.

De altfel și Raportul făcut Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice în urma misiunii primite din partea guvernului în 1860, rămîne semnificativ nu atît prin rezultatele pozitive ale cercetării pe teren, cît pentru faptul că atrage atenția asupra măsurilor ce trebuie luate pentru conservarea și restaurarea monumentelor [1]. În călătoria sa în Rîmnicul Vîlcea, în Argeș, la Surpatele și mănăstirea Dintr-un-Lemn, publicată în *Trompeta Carpaților* din 14 decembrie 1867, revine grija pentru salvarea obiectelor de artă din mănăstiri și biserici. « Centralizarea este singurul mijloc de scăpare » spune el, cerînd, între altele, « a se face un inventar de toate argintăriile ridicate de la mănăstiri și a se publica în Monitor pentru știința publicului . . . ». Conștiința valorii naționale pe care o au bunurile artistice rămase din trecut, se împletește la Bolliac cu pasiunea de colecționar. El a strîns un număr impresionant de monete antice și medievale și de fragmente arheologice care au îmbogățit fondurile Muzeului de antichități. În coloanele revistei sale *Trompeta Carpaților* găsim adesea, oferite spre vînzare, serii întregi de monete și obiecte din colecția lui Bolliac, de care acesta era obligat să se lipsească ca să poată continua publicarea revistei.

Ca și *Columna lui Traian* a lui Hasdeu, *Trompeta Carpaților* publică o serie de informații culturale, articole de critică, descoperiri arheologice, călătorii de studii, printre care trebuie menționată aceea făcută de Bolintineanu în 1866 la Horezul, Bistrița, Tismana și Polovraci. Regăsim și în rîndurile lui Bolintineanu grija pentru păstrarea monumentelor și pentru informarea publicului despre comorile artistice ale trecutului nostru, uitate prin mănăstiri și biserici.

Deși eclectică și colorată de romantismul caracteristic epocii, opera lui Bolliac rămîne un bun cîștigat pentru cei ce vor continua pe baze mai critice cercetarea trecutului nostru artistic.

În aceeași fază entuziastă se încadrează opera rivalului său întru ale științei, maiorul Dimitrie Pappazoglu. Personalitate barocă, suferind mai mult decît contemporanii săi de eterogenitate și confuzie a valorilor, Pappazoglu are o activitate variată și multilaterală, căreia nu-i lipsește nota ridicolă. Plasată însă în epocă, opera acestui deschizător de drumuri are aspecte meritorii, ea colorîndu-se savuros atunci cînd se va referi la aspecte din civilizația romînească de care puteau să-l lege amintiri. Colecționar pasionat și patriot pînă la incandescență, plin de energie, « nesuferind a sta în neactivitate și fără a aduce folos țării lui », după cum singur mărturisește, « i-a venit salutara idee și i-a plăcut cum place la tot militarul de a se ocupa cu lucrări folositoare țării lui și armatei. Fără a fi asociat cu nimeni, sau subvenționat de către stat a lucrat și lucrează în ramura arheologiei subjecte naționale prin publicațiuni de litografii și mai multe descrieri istorice » [2]. În încîlceala ei, această ultimă frază spune principalele aspecte ale activității lui Pappazoglu: arheologic, istoric și publicistic. Nu ne vom opri asupra lucrărilor de istorie și asupra litografiilor cu « subjecte naționale ». Cercetările de teren pe care le-a întreprins au privit uneori antichitatea, alteori evul mediu, sau au grupat cele două perioade după itinerariul

---

[1] El va căuta să pună stavilă săpăturilor care, făcute în mod barbar, duceau la distrugerea stațiunilor arheologice antice și preistorice: « Să facă săpături serioase spre descoperire și conservare, iar nu spre amestec și distrugere, săpături ca acestea urmate după exigențele științei . . . numai știința poate face istoria unei țări . . . « C. Bolliac, *op. cit.*, p. 277.

[2] *Viața maiorului Dimitrie Pappazoglu*, Notiță autobiografică, publicată în 1866, pe o pagină « in folio » cu un portret de K(aczeanowski) Alex(ander).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vreunei călătorii [1]. Îi revine marele merit de a fi inițiat, printr-o scrisoare adresată domnitorului în 1859, acțiunea de cercetare și inventariere a bunurilor artistice și istorice medievale din Muntenia, efectuată în anul următor, în cadrul căreia îi vor fi repartizate districtele « Prahova, Muscel, Dîmbovița și Olt». « Tot în acest an am propus Guvernului asigurarea bibliotecilor, a mormintelor domnești, a inscripțiunilor și a precioaselor obiecte aflate pe la toate mănăstirile de stat», care « propunere îi fu bine primită și măsurile fu pe dată luate, încît la anul (1860) fu orînduit de Guvern, onorîndu-l ca Comisar din parte-i, cu revizuirea mănăstirilor . . . care luînd desenator și traducător din limba slavonă pentru inscripții, plătiți cu ale sale proprii fonduri au revizuit șaizeci de monastiri, zise închinate și neînchinate, au înscris obiectele precioase, au desenat situația lor, pe care le-au publicat cu fondurile sale, în tablouri sau în broșuri la toată națiunea» [2].

Întîlnirea cu Odobescu îl va pune însă intr-o inferioritate marcată în forme violente de contemporani (Sion, Pantazi Ghica). El însă își va continua cu aceeași pasiune cercetările consemnate în diferite articole și rapoarte. Ca o încoronare a activității sale, tipărește însă în 1891, un an înaintea morții, *Istoria fundării orașului București*, lucrare pitorească, plină de date interesante în partea ce evocă cu multă culoare epoca de transformări din prima jumătate a secolului al XIX-lea [3].

În 1860, odată cu Bolliac, Pappazoglu și Odobescu, pleacă în călătorie de inventariere la mănăstiri și poetul A. Pelimon, căruia îi căzuseră în sarcină județele Buzău, Rîmnicul-Sărat și Ialomița. Fructul turneului întreprins este un *Memoriu*, în care își propune a lumina opinia publică în problema mănăstirilor, tratată sub mai multe aspecte: social, politic, cultural și istoric. Presărat de considerații romantice asupra « trecutului țării, faptelor și eroismului romînilor», la evocarea cărora « vom plînge împreună cu lacrimi de entuziasm», *Memoriul* prezintă o catagrafie onestă, dar lipsită de competență [4].

Activitatea lui Cezar Bolliac, Dimitrie Pappazoglu și A. Pelimon, reprezintă prima treaptă spre specializare în cercetarea trecutului nostru arheologic și artistic. Ei sînt cei dintîi care acordă monumentului sau obiectului de artă o valoare autentică, care nu este atît o valoare artistică, cît, ca să spunem astfel, una documentară. Aceasta explică și pasiunea lor de colecționari, care, pe de altă parte, este în acord cu spiritul timpului. Documentul este considerat ca izvor de primă importanță pentru deslușirea trecutului. Din subiect de exaltare lirică, monumentul istoric, privit acum ca fragment viu al trecutului, va servi la reconstituirea lui. Ceea ce nu poate fi pus într-un muzeu, sau îmbogăți o colecție particulară, trebuie desenat, copiat artistic și publicat spre cunoaștere. Descoperirea unui obiect vechi — monedă, fragment de inscripție, manuscris, ciob de ceramică, armă ruginită, uneori icoană, broderie sau chiar piatră de mormînt — devine noutatea în jurul căreia se deschid discuții, se ridică probleme, se stîrnesc entuziasme. Golul istoric se umple treptat și certitudinea cu care Bolliac, Pappazoglu și Pelimon afirmă importanța contribuției lor la această operă națională, rămîne justificată pînă în zilele noastre.

★

[1] Ca în *Călăuza pe rîul Dunării*, publicată la București în 1863, în franțuzește și romînește spre folosința călătorilor. Maiorul acționează militărește, el face « recunoașteri», « începe operațiuni», ține legătura telegrafic cu Ministrul (Bolintineanu), care-i servește de acoperire strategică.

[2] *Viața maiorului Dimitrie Pappazoglu.*

[3] În 1862 a publicat de asemenea « toată istoria țării pe 1862 ani în cronograf tipărit cu litere mici pe o fîșie de hîrtie sau panglică de a se purta în buzunar, într-o mică cutioară ca de chibrituri», *Ibidem.*

[4] A. Palemon (sic), *Memoriu, Descrierea s. monastiri*, București, 1861. Citatele sînt de la p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dintre comisarii însărcinați la 1860 cu verificarea și inventarierea bunurilor artistice și istorice aflătoare prin mănăstiri, cei trei de care ne-am ocupat pînă acum aparțineau vechii generații de intelectuali; al patrulea era mult mai tînăr și, cu toate că apartenența la principiile revoluției de la 1848, pe care și-o proclama solemn, se vădește în activitatea sa, atît pregătirea, cît și poziția științifică pe care se situa, îl diferențiau net de colegii cu care împărțea sarcina cercetărilor pe teren. Este vorba de A. I. Odobescu, cu care cercetările de arheologie și artă antică și medievală intră la noi pe un nou făgaș [1].

Preocuparea pentru arheologie datează la Odobescu încă din timpul serioaselor studii de filologie clasică pe care le făcuse la Paris [2], într-o epocă de avînt a cercetărilor arheologice și istorice, între 1851 și 1855. Întors în țară, el își va pune în valoare cunoștințele și talentul într-o susținută și fructuoasă activitate culturală, în care creația literară va veni să dezvolte sau să întregească armonic cercetările istorice efectuate la un nivel și cu o metodă științifică deosebite de tot ce se făcea în țară la acea vreme.

Activitatea de cercetător al trecutului patriei, Odobescu o inaugurează în 1857 printr-o călătorie în ținuturile Argeșului și Vîlcii, din care va culege idei și « culoare locală » pentru nuvelele sale istorice. Rezultatele cercetărilor întreprinse într-o a doua călătorie — cea oficială din 1860 — vor fi consemnate într-un număr de rapoarte și vor da naștere la studii ce deschid seria lucrărilor sale de arheologie medievală romînească.

Aceste studii și rapoarte [3] pun, de la bun început, în evidență cîteva din caracteristicile operei științifice ale lui A. I. Odobescu: seriozitatea și pasiunea investigației, competența, orizontul larg și bogăția ideilor și mai cu seamă umanismul ce va constitui mai mult decît o trăsătură de activitate: un principiu de viață.

Însoțit de soția sa și de pictorul H. Trenk, scriitorul va parcurge un lung itinerariu. După cercetarea mănăstirilor și schiturilor din jurul Piteștilor (Trivalea, Tutana, Bîscov, Cotmeana) și după o oprire mai îndelungată la Curtea de Argeș, cu incursiuni în împrejurimi (Costești, Robaia, Cetatea Poienari, Berislăvești), grupul trece în Ardeal, de unde, după vizitarea Sibiului, se întoarce pe valea Oltului. Cozia este atent studiată și drumurile făcute în regiune nu uită nici unul din monumentele mai importante: Turnul, Stînișoara, Ostrovul, Frăsineiul, Fedeleșoiul, Stănești, apoi bisericile din Rîmnicul Vîlcii, Olănești, Govora, Bistrița, mănăstirea Dintr-un Lemn, Arnota.

Peste tot, investigația științifică atentă alternează cu însemnări asupra oamenilor și locurilor. Cufundarea în cercetarea trecutului nu împiedică pe Odobescu să vadă realitățile sociale cu un ochi lucid. Ca pe mai toți contemporanii săi, opera de jaf și distrugere a călugărilor greci îl indignează adînc, făcîndu-l să-și consemneze în rînduri pline de pasiune « ura veșnică pe care le-o jură ».

Cîteva ore la Snagov, lucrare publicată în 1862, va vădi o altă calitate a scriitorului: lipsa de afectare, ascunderea vastului aparat critic sub învelișul tonului simplu de povestire, cîteodată al glumei. Această calitate din plin pusă în valoare, va duce, cu douăzeci de ani mai tîrziu, la crearea Falsului tratat de vînătoare *(Pseudo-Kynegheticos)*, primul eseu al literaturii noastre, după cum a remarcat acad. Tudor Vianu [4].

---

[1] Pentru datele privitoare la activitatea lui Odobescu ca cercetător al culturii noastre medievale, ne-am condus, în multe privințe după studiul introductiv al acad. T. Vianu, la cele două volume de *Opere* ale scriitorului, apărute în Ed. de stat pentru literatură și artă, București, 1955: *Alexandru Odobescu, pașoptist și umanist.*

[2] Vezi și T. Vianu, *op. cit.*, p. 20.

[3] Pentru bibliografia completă a lucrărilor lui Odobescu, trimitem la ediția citată de *Opere*, vol. II, p. 369—391.

[4] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vizita la Snagov prilejuiește, în afară de minuțioasa descriere a bisericii mari, o atentă verificare a tuturor rămășițelor ce pot servi la datarea monumentului, sau ce evocă întîmplările sîngeroase legate de trecutul acestuia. Aparentul motiv al cercetării îl formează plăcerea de a afla și comunica lucruri noi și scriitorul gustă cu aceeași voluptate textul savuros al hrisovului lui Matei Basarab, tragicele inscripții de pe mormintele boierilor tăiați, culoarea vechilor portrete ctitoricești, belșugul unei foi de zestre boierești și « minunata plătică de Snagov ».

După 1865, centrul de greutate al activității de arheolog a lui Odobescu se va deplasa către epoca veche. Preocuparea pentru trecutul feudal nu-l va părăsi însă complet și-l vedem, în 1870, luînd drumul Constantinopolului și muntelui Athos pentru studii, sau cercetînd, în aceeași perioadă, vestigiile de artă bizantină din Italia [1].

În 1871, în vederea întocmirii unui inventar arheologic pe întreaga țară, el redactează și trimite, prin Ministerul Instrucțiunii, tuturor revizoratelor școlare județene, un *Chestionar arheologic*, cu ajutorul căruia învățătorii urmau să culeagă date despre monumentele arheologice. Asupra rezultatelor acestei operații, Odobescu înaintează un raport Ministerului, în care, servindu-se de răspunsurile primite și de lucrarea lui Filipescu-Dubău: *Descrierea geografică a județului Dorohoi* (Buc.), întocmește un inventar arheologic al acestui județ. Al treilea capitol al raportului se ocupă de vestigiile medievale, printre care se disting, ca cele mai importante, biserica sf. Nicolae din Dorohoi a lui Ștefan cel Mare și biserica din Bălinești, clădită de logofătul Tăutu.

Odată cu anul 1874, activitatea lui Odobescu se îmbogățește cu unul din cele mai importante capitole ale ei: cel didactic. Însărcinat mai întîi cu un curs liber, apoi cu conducerea primei catedre de arheologie de la noi, el va avea un rol esențial în formarea cadrelor de specialiști romîni.

Primul său curs, *Istoria arheologiei*, de altfel singurul care s-a tipărit, constituie, prin cîteva capitole în special, un document esențial pentru istoria artei romînești, actul ei de naștere, am îndrăzni să spunem. Într-adevăr, în prelegerea sa, cu ocazia pomenirii marchizului Capponi, « anticar » și arheolog din veacul al XVIII-lea, posesor al unei colecții de icoane rusești testate Vaticanului, Odobescu deschide « O paranteză arheologică, consacrată excluziv artelor religioase din țările ortodoxe ale Europei răsăritene » [2].

Pornind de la școala « vestitului zugrav Panselinos » de la Athos, ale cărei canoane, fixate de Erminiile lui Dionisie din Furna și răspîndite de copiile manuscrise ale acestora în Orientul creștin, stau la baza întregii picturi ortodoxe, el face o scurtă trecere în revistă a picturii religioase, rusești, descoperind, sub aparenta fixitate a canoanelor, deosebiri ce marchează o evoluție pe școli. Trecînd la vechile icoane și manuscrise romînești, arheologul și estetul le constată frumusețea, întru nimic inferioară celor de la Athos sau din « Moscovia ». Analiza stilistică schițează și aici termenii unei evoluții, de la « ornamentele cumpătate » ale evangheliarelor lui Ștefan cel Mare, la « chipurile și ordonanțele magistrale » din biserica episcopală a Curții de Argeș, în care « se simt încă trăsuri magistrali de ale școalei lui Panselinos » și la migala, complicația, strălucirea manuscriselor lui Matei Basarab, pînă la « picturile încă și mai prelinse, mai mărunțite, mai rotunjite și mai crude la văpsea... de la Horez » [3].

---

[1] Unul din primele rezultate ale călătoriei îl va forma articolul « *L'art au Mont-Athos* », în *Annales archéologiques*, fondées par Didron, Paris 1871, lucrare al cărei conținut nu-l cunoaștem.

[2] Al. Odobescu, *Istoria arheologiei*, in *Opere complete*, vol. IV, București, 1919 (pe copertă 1916), p. 221.

[3] *Ibidem*, p. 226.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Odobescu are conștiința procesului de laicizare ce reiese tot din analiza stilistică și de concepție a picturii brîncovenești: « stilul picturii lor (a zugravilor de la Horezul, *n. n.*) dovedește că pe atunci artele religioase începuseră și în Romînia a se răsfăța mai voios în deșertăciunile lumești ale unor conturne mai pline și ale unui colorit mai viu »[1].

Concluzia prelegerii este « că mult-puținul ce știm și cunoaștem, chiar și despre vechile picturi bisericești ale romînilor, tot li se poate aplica și lor netegăduite atribuiri cronologice », operație « pe care noi am putea-o face mai bine decît specialiștii occidentali care, străini de spiritul bizantin », « se pierd mai adesea în cele mai extravagante anacronisme și confuziuni »[2].

Cercetarea operei lui Odobescu în cadrul unui studiu al istoriografiei a artei medievale romînești ar necesita o analiză mult mai amplă decît ne îngăduie economia studiului de față. Apărut în cultura romînească într-o epocă de dibuiri, el face operă de fundator în mai toate domeniile de activitate în care îl conduce nobila sa pasiune pentru tot ce este contingent cu frumosul. Larga sa cultură umanistă îi va permite să înceapă cercetări specializate în domenii în care pînă la el domnise diletantismul. Spirit științific creator, Odobescu nu se limitează la înregistrarea sterilă de date, ci pune probleme, formulează ipoteze, pe care, excelent mînuitor al metodei deductive, le verifică aplicînd cu discernămînt faptelor, vastul bagaj de cunoștiințe al eruditului. Probleme puse de un monument arheologic sau de un document istoric în general, pot conduce cercetarea în direcții diferite și Odobescu se mișcă cu competență și eleganță pe drumurile pe care îl poartă înlănțuirile de deducții, către ținte resfirate pe întreg terenul cercetărilor istorice.

Cu cercetările și scrierile lui Odobescu, studiul artei vechi romînești capătă un fundament sistematic și științific. Conceptul de artă medievală romînească se conturează, devine « al patrulea period, pe care-l putem numi curat romînesc și ale cărui monumente, cu atît mai rare cu cît sînt mai vechi, au un caracter foarte bine lămurit ». Odobescu nu mai este un precursor, el pune cercetările pe bază științifică. Pentru întîia dată în scrierile lui, pe lîngă o analiză *limpede și exactă a monumentului și obiectului de artă veche medievală*, apare o teoretizare a artei în general, care va fi încadrată în complexul social-economic și istoric al unei epoci și al unei națiuni. Arta trecutului nostru nu mai provoacă la Odobescu sentimentalismul romantic și nu mai stîrnește simpla curiozitate entuziastă. Odobescu este un ponderat și rezultatele consemnate de el în urma cercetărilor făcute pe teren poartă pecetea reflexiunii bazate pe cunoaștere. Cu Odobescu apare — în cercetarea artei vechi romînești — spiritul critic și judecata de valoare.

Acuarelele lui H. Trenk, colaboratorul său în misiunea din 1860, sînt și ele o dovadă a distanței dintre Odobescu și cea mai mare parte a contemporanilor săi. Imaginea plastică pe care Trenk ne-a lăsat-o din călătoriile sale rămîne învăluită într-un romantism, pe care Odobescu nu-l mai păstrează decît rareori în stilul său. La Trenk natura este principalul și monumentul accesoriul. Așezate în inima pădurilor, pe vîrfuri de stînci, pe maluri de ape repezi, Cozia, Arnota, Tismana, Bistrița, trebuie căutate în opera lui Trenk prin codrii deși care le ascund. Natura sălbatecă și tainică, sugerată de bogăția unui verde adînc, mînuit cu minuțiozitatea unui talent de miniaturist, trebuie să fi evocat totuși acestui frate întru viziune al poeților ruinelor, tot necunoscutul trecutului istoric. O dată

---

[1] Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 227.

[2] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai mult, nu monumentul, ci ruina, nu creația medievală în sine, ci o imagine pe care arta lui Trenk o ridică pe planul unui simbol, definesc spiritul în care era privită arta noastră veche în secolul al XIX-lea. Ici și colo desenul corect al unei pietre de mormînt, al unei icoane sau cruci, motivul bogat al unei broderii, trebuie să fi fost consemnate sub directiva lui Odobescu, care vedea amănuntul și-i cunoștea însemnătatea.

*

Cu cea de a doua jumătate a veacului (în special după 1860) cercetările de artă medievală intră într-o fază nouă, mai complexă, și care poate fi urmărită pe planuri multiple.

Foarte importante în această epocă sînt publicațiile periodice, îndeosebi *Revista romînă pentru științe, litere și arte* a lui Odobescu (București, 1861—1863), *Columna lui Traian* a lui B. P. Hasdeu (București, 1870—1877 și 1882—1883) și *Revista pentru istorie, arheologie și filologie* a lui Gr. Tocilescu (București, 1885 și 1891—1922). Întreaga viață culturală se oglindește în articolele sau studiile cu caracter general sau de specialitate pe care le publică Odobescu, Kogălniceanu, B. P. Hasdeu, Gr. Tocilescu, V. A. Urechia, A. D. Xenopol, T. T. Burada, episcopul Melhisedec, pentru a nu cita decît dintre cei mai reprezentativi. Caracterul de erudiție constituie trăsătura comună a acestor periodice. În adevăr, ca și în alte domenii, studiile de artă veche romînească, al căror interes general fusese larg răspîndit prin scrierile și cursurile lui Odobescu, intră și ele într-o primă fază de specializare, pe care o va reprezenta cu prisosință episcopul Melhisedec. Această specializare însă, este departe de a avea caracterul strict pe care îl are astăzi. Apare evident, în scrierile lui Hasdeu de pildă, că el este cu deosebire preocupat, în contactul cu operele de artă, de probleme filologice și totuși face analize stilistice de miniaturi, de portrete votive, de icoane, ocupîndu-se chiar de pictura bisericească veche. Această a doua jumătate a secolului al XIX-lea poate fi considerată ca o epocă de erudiție enciclopedică. În ceea ce privește arta veche, cercetările pe teren făcute de Bolliac, Odobescu ș. a. aduseseră informații pozitive, generale și de detaliu. Se participa cu entuziasm la restaurarea arhitecturii bisericilor din Muntenia și Moldova. Arta noastră veche era pe primul plan al interesului istoricilor, filologilor și chiar al oficialității. Din nevoia de a avea cît mai multe date și cît mai exacte, se întreprind — în afară de călătoriile în țară, care și ele se înmulțesc, avînd acum un caracter mult mai tehnic — călătorii în străinătate, atît în țările de civilizație bizantină (Rusia, Bulgaria, muntele Athos), cît și în Occident, unde învățați străini (un Uspenski, de pildă), semnalaseră piese aparținînd trecutului artistic romînesc. Și dacă nu totdeauna datele pe care învățații vremii le culeg și le consemnează în scrierile lor sînt exacte, ele rămîn foarte importante pentru cercetătorii zilelor noastre, prin bogatele idei și probleme pe care le sugerează. Pe de altă parte, acțiunea oficială poate și ea fi urmărită pe mai multe planuri: restaurări, inventariere de monumente și obiecte de artă, organizări de muzee, expoziții ș. a. Astfel, arta veche romînească intră, în această perioadă, în preocuparea generală a publicului. Cei treizeci de ani care preced înființarea Comisiei Monumentelor Istorice sînt rodnici în activitate practică și teoretică. Vom încerca să o schițăm, urmărind publicațiile pomenite, care sînt totodată expresive pentru cunoașterea poziției teoretice a celor mai de seamă reprezentanți dintre cei care s-au ocupat de arta noastră veche.

În 1872, *Columna lui Traian* publică sub semnătura lui B. P. Hasdeu, *Prospectul unei expoziţiuni artistice*, cu scopul nu numai de a face cunoscute obiectele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de artă veche, « odoare bisericești, cruci, candele, îmbrăcăminte de icoane, ferecături de Evanghelii, ș. a. », dar și pentru ca acestea să poată servi de « modele cît se poate de remarcabile, atît sub raportul stilului și formelor, cît și sub acela al ornamentării. . . »[1].

Cu o oarecare naivitate și totuși cu cît realism se cer: « reproduceri de ipsos, teracotă sau orice alte materii, de pe ornamentele care înfrumusețează monumentele pricipale din țara noastră și care ar putea servi ca modele pentru decorarea edificiilor în locul atîtor împodobiri de stil bastard și eterogen, care azi se întrebuințează în arhitectura uzuală a orașelor noastre »[2]. « Alte opere cu un merit relativ, spune în altă parte *Prospectul*, vor reprezenta în Expoziție starea artelor din trecut. . . pentru dînsele condițiile de estetică sînt pînă la un oarecare punct subordonate epocilor în care au fost produse, astfel, încît adesea antichitatea va fi scuza imperfecțiunii artistice. . . »[3]. Este aici o importantă observație de făcut asupra gustului general al epocii. Arta veche romînească nu reprezenta în ansamblul ei — pentru oamenii veacului al XIX-lea — o formulă de frumusețe valabilă pentru actualitate. Nu arhitectura din timpul lui Ștefan cel Mare și Brîncoveanu, nu frescele care îmbracă pereții bisericilor sînt propuse ca model actualității, ci arta decorativă, cea care poate fi a tuturor vremurilor, prin frumusețea sa netemporală. În afară de Odobescu, cu foarte rare excepții și în mod cu totul incidental, nimeni nu atrage atenția asupra picturii din interiorul bisericilor. Pictura religioasă aparținea trecutului istoric, reprezenta o formulă plastică închisă înțelegerii veacului al XIX-lea. De aceea nici nu a fost văzută. Dacă unele portrete de ctitori au atras atenția, aceasta s-a întîmplat tot din interesul pentru cunoașterea figurii personalităților istorice; interesa asemănarea, chipul, nu reușita plastică. De aceea, nici nu poate fi vorba în această vreme de studiul complet al unui monument, ci doar de ansamblul arhitectural impunător prin armonia sau măreția proporțiilor, sau de un detaliu decorativ (de manuscris, de broderie și mai rar de sculptură în piatră), expresiv prin perfecțiunea sa grafică. Cu toată creșterea — în a doua jumătate a veacului al XIX-lea — a interesului pentru arta veche, ea continuă să fie cercetată parțial, pe măsura descoperirii ei, piesă cu piesă, fragment cu fragment, fără să se simtă nevoia studierii unui ansamblu stilistic.

Activitatea lui Hasdeu și Tocilescu rămîne caracteristică în această privință. B. P. Hasdeu este pe de o parte un analist minuțios și competent, se opune « absurdelor restaurări care îneacă vechea concepțiune », face o călătorie specială la Londra pentru a lua cunoștință de Evangheliarul din 1574 semnalat și descris de Uspenski, și pe care îl analizează în detaliu, cu o minuțiozitate și erudiție remarcabile. Pe de altă parte însă, în legătură cu portretul lui Ștefan cel Mare din Evangheliarul de la Humor, descoperit de episcopul Melhisedec, argumentele împotriva contemporaneității cu domnia lui Ștefan cel Mare a acestei miniaturi sînt cu totul neîntemeiate. « Portretele vechi, spune Gr. Tocilescu, ar trebui să fie aduse și expuse în Muzeul Național, împreună cu pietrele mormîntale, în caz cînd dvs. ați decide înlocuirea pietrelor ctitoricești cu reproducțiuni făcute după ele ». Explicația este neașteptată pentru cei care citesc azi aceste rînduri: « Pietrele vechi sînt stricate, altele bucăți. Ar face un efect urît dacă s-ar pune în starea în care se află în interiorul bisericii »[4]. Cît de departe sîntem de epoca în care ruinele stîrneau

---

[1] *Columna lui Traian*, 3 (1872), p. 197 199 și 204 205.

[2] *Ibidem*, p. 204.

[3] *Ibidem*, p. 198.

[4] Gr. Tocilescu, *Biserica episcopală a mănăstirii Curtea de Argeș*, București, 1886, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

valuri de inspirație poetică! Momentul nou era pozitiv. Ruina trebuia restaurată, fragmentul reconstituit. Și dacă la restaurarea unor biserici se lărgeau ferestrele, de pildă, aceasta făcea parte dintr-o perfecționare perfect logică pentru acel timp.

Director al Muzeului de antichități, delegat în această calitate să facă parte din Comisia monumentelor istorice, Gr. Tocilescu face, ca și Odobescu, o serie de călătorii prin țară, cercetînd bisericile și mănăstirile noastre vechi, descriind obiecte de artă, tablouri votive, făcînd aprecieri asupra arhitecturii. «Raporturile» sale «asupra cîtorva mănăstiri, schituri și biserici din țară»[1] cuprind o serie de date asupra monumentelor vizitate de el, printre care cele mai cunoscute sînt: biserica sfîntul Nicolae Domnesc, mănăstirea Curtea de Argeș, mănăstirea Cozia, Hurezul, Bistrița, Vieroș, Arnota, Tismana, Cotmeana, Tutana și bisericile din Pitești, Curtea de Argeș și Rîmnicul-Vîlcea.

Serios cunoscător al artei noastre medievale, Gr. Tocilescu încearcă și cîteva sinteze, mai ales în domeniul arhitecturii. Descrierile sale — chiar unele încercări de analiză stilistică — sînt făcute cu interes vădit atît pentru detaliul tehnic, cît și — mai rar, e adevărat — pentru valoarea artistică. Din nefericire și el este cuprins de zelul restaurărilor și rezultatele obținute la Curtea de Argeș de către Lecomte du Noüy sînt pentru el exemple vrednice de urmat. Dar Tocilescu era, în această privință, în spiritul vremii, ca și Odobescu de altfel, care cu toate că se ridicase împotriva refacerilor și «meremeturilor» ce stricau vechiul stil, admiră totuși opera lui Lecomte du Noüy de la Curtea de Argeș. Faptul este însă explicabil și prin starea de ruină în care se aflau monumentele noastre.

Încetul cu încetul, monumentul artistic devenise expresiv prin el însuși, cunoașterea lui nemaiînsemnînd doar ridicarea unui văl de pe o perioadă a trecutului, ci un pas înainte întru limpezirea unui complex ce devine din ce în ce mai cuprinzător: acela al unei arte medievale romînești. Dacă în prima jumătate a veacului s-a lucrat fără ponderea critică atît de necesară unei activități științifice și fără cunoștințe aprofundate, după 1860 perspectiva creată de precursori dăduse naștere viziunii nete a unei arte tot atît de semnificative pentru trecutul nostru ca și istoria. De acum înainte, pentru o întreagă perioadă, activitatea cercetătorilor de artă se mărunțește în acțiuni multiple: cercetare, analiză, popularizare prin expoziții și muzee, stîrnirea oficialității, al cărei sprijin pentru conservarea monumentelor era din ce în ce mai necesar, o grijă gospodărească, s-ar putea spune, pentru monumentul și obiectul de artă veche. Prin aceasta se poate constata că interesul pentru arta medievală romînească intra în conștiința opiniei publice.

Nu putem decît menționa aici covîrșitoarea importanță a adunării și tipăririi izvoarelor, întreprinse în această epocă pe baze științifice, de care se vor folosi, începînd cu Odobescu, Hasdeu și Tocilescu, toți cercetătorii artei vechi romînești[2].

Cel mai interesant cunoscător specializat al artei noastre medievale, a cărui operă continuă să fie consultată și astăzi, constituind un prețios izvor de informație în ce privește bisericile și mănăstirile moldovenești, este Melhisedec Ștefănescu, episcop de Huși și de Roman, elev al seminariilor rusești, bun cunoscător al limbilor slave. Dincolo de spiritul religios care îl animă, străbate interesul pentru cercetarea realității artistice. În opera lui, monumentul, obiectul de artă, apare dezbrăcat de lirism și pus spre studiu în lumina directă a analizei specialistului. Melhisedec

[1] Gr. Tocilescu, *Raporturi asupra cîtorva mănăstiri, schituri și biserici din țară*, București, 1887.

[2] Vezi N. Iorga, *Despre adunarea și tipărirea izvoarelor relative la istoria romînilor*, în *Prinos lui D. A. Sturza*, București, 1903, p. 1—127.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu a fost un teoretician, întinsele lui cunoștințe îi permit însă să facă operă de generalizare și deseori de sinteză. Căci în studiile sale de căpetenie în acest domeniu [1], aproape toate bisericile și mănăstirile din Moldova și Bucovina cu un trecut istoric, au fost descrise, analizate, pisaniile traduse, tezaurele inventariate și descrise, stemele și motivele de pe pietre de mormînt desenate, inscripțiile discutate și interpretate în legătură cu izvoarele istorice: cronici și documente. El semnalează valoarea documentară și artistică a manuscriselor și miniaturilor aflate în ele, recunoaște valoarea pomelnicelor pentru statornicirea unor date referitoare la construcția monumentului. Cu largile sale cunoștințe istorice, face și operă de critic al greșelilor unora dintre contemporanii și predecesorii săi imediați, fie acestea greșeli de informație, fie de interpretare. Este cunoscută lupta lui pentru înlocuirea portretului pus în circulație de Gh. Asachi, reprezentînd un Ștefan cel Mare cu barbă și cu trăsăturile lui Cristos, prin cel autentic din Evangheliarul de la Humor [2]. Descrierile mănăstirilor importante ca Neamțul, Secu, Bistrița, Probota, Dragomirna, Putna, Suceviță, a bisericilor din Iași și Suceava, sf. Ion din Piatra, Bălinești, sînt studii cu caracter monografic. Bun cunoscător al arhitecturii vechi bisericești, el dă primele informații exacte asupra stilului și particularităților fiecărui monument descris. De asemenea menționează și discută valoarea legendelor locale cu privire la construirea monumentelor, le confruntă cu scrierile cronicarilor și, din această muncă de cercetător atent și luminat, nu numai monumentul, ci întreg tezaurul artistic — sculptură, broderie, steme, pietre de mormînt, manuscris, obiecte de argint — iese descris și valorificat în măsura interesului artistic pe care-l prezintă.

Dacă în calitatea sa de prelat, Melhisedec, raportează autorităților eclesiastice problemele ce le ridică arta bisericească medievală, în calitatea sa de membru al Academiei Romîne, el se străduiește să impună preocuparea activă pentru această artă și face propuneri concrete, practice și valabile, în spiritul cărora va lucra Comisia Monumentelor Istorice [3].

[1] Melhisedec, *Cronica Plaștior* . . . București, 1869, IX + 463 + 175 pag. + 2 f., + 2 pl.

Idem, Cronica Romanului . . . București, 1874 — 1875, 2 vol.

Idem, Inscripțiunile bisericilor armenești din Moldova. București, 1882, 71 p.

Idem, O vizită la cîteva mănăstiri și biserici antice din Bucovina, București, 1883, p. 245 — 310 + 10 pl. (Extras din *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, I (1883) (vezi și *Anal. Acad. Rom.*, s. II, t. VII, secț. II, Memorii și notițe).

Idem, Notițe istorice și arheologice. Adunate de pe la 48 mănăstiri și biserici antice din Moldova, București, 1885, 318 pag.

[2] *Anal. Acad. Rom.*, partea adm. și dezb. s. II, 4 (1881 — 1882), p. 15 — 24, passim.

[3] Dăm in extenso citatul din lucrarea lui Melhisedec: *O vizită la cîteva mănăstiri și biserici antice din Bucovina*, (București, 1883, p. 308 — 310), ca reprezentativ nu numai pentru concepția timpului său, ci și pentru principiile care stau la baza cercetărilor din prima jumătate a veacului al XX-lea. « Precum se vede din aceste relațiuni, mănăstirile noastre ne-au păstrat multe resturi din vechea cultură a romînilor. Bisericile noastre, dacă nu în totul, cel puțin in parte, reprezintă motive sublime de arhitectură, care și astăzi fac onoare geniului străbun. Pictura bisericească ne dă tipurile și modelurile după care trebuie să se dezvolte și să se cultive la noi această artă. De asemnenea sculptura și argintăria, desenul și cusătoria, găsesc aici modele vrednice de imitat și continuat. Ele ne indeamnă la formarea tipurilor de arte naționale . . . Academia Romînă ar face un mare serviciu culturei noastre intelectuale și artelor dacă ar lua măsuri, prin oameni competenți, a se aduna toate resturile culturei noastre antice păstrate prin mănăstiri și a se publica intr-un album, care să poată fi pus la dispoziția publicului, a scriitorilor și artiștilor romini. Arhitectura noastră bisericească, lipsită de modeluri tipice a ajuns in anarhie, lăsată la capriițiul arhitecților, care cea mai mare parte se conduc ori de modeluri străine, ori inventate de dinșii și adeseori fără gust și rău nimerite . . . Propun deci ca onorabila Academie să ia dispozițiunile următoare: 1. Să se adune și studieze la Academie toate inscripțiunile aflătoare in toate țările locuite de romini, pe la biserici, mănăstiri și alte monumente antice. 2. Să se angajeze un arhitect sau și doi, care să aleagă modelurile și motivurile cele mai alese din arhitectura noastră antică, să le deseneze și descrie, compunind totodată după ele modele de arhitectură bisericească

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu episcopul Melhisedec, în jurul căruia se grupează încă unele nume, printre care cel mai important este T. T. Burada[1], se încheie perioada începuturilor de cercetare a artei medievale romînești. Între Asachi, deschizătorul de drumuri, entuziast și multilateral, și Melhisedec, cercetătorul atent și critic, se poate urmări, pas cu pas, creșterea preocupărilor de cercetare a artei noastre vechi.

Dar secolul al XIX-lea romînesc nu a avut istorici, nici critici de artă veche, în sensul care se dă astăzi acestor termeni: cei care s-au ocupat de monumentele noastre medievale ar fi greșit înțeleși, aportul lor ar părea mai puțin însemnat decît a fost în realitate, dacă i-am judeca din acest punct de vedere. Dezvoltîndu-se din interesul pentru cunoașterea trecutului, interesul pentru cunoașterea artei noastre medievale a crescut și s-a dezvoltat paralel cu dezvoltarea însăși a cercetărilor istorice. Concepția lui Bălcescu a fost în această cercetare o călăuză valabilă în limpezimea ei realistă, stîrnind la toți cercetătorii artei convingerea că monumentele sînt și ele izvoare ale istoriei, ca și tradițiile, legile, cronicile, actele oficiale. Mai mult decît atît: monumentele deveneau mărturia vie, de nedezmințit, că aceste tradiții, legi, cronici etc., sînt expresia organică a spiritului creator al poporului romîn și că nu pot fi rupte una de alta.

Dar dacă cercetătorii de artă au avut viziunea integrării monumentelor vechi într-un complex — pe care opera de artă îl exprimă în toată plenitudinea sa — acela al culturii izvorîte din dezvoltarea însăși a unei societăți, ei nu le-au cercetat ca elemente ale acestui complex. Întreg interesul s-a îndreptat către valoarea documentară pe care o reprezenta monumentul. Aceasta explică în parte dibuirile, cercetarea confuză, concluziile deseori eronate. Înainte de a cerceta complexul stilistic în funcție de momentul economic-social specific, înainte de a-i fi determinat originile, influențele, esența, cercetătorii secolului al XIX-lea au mînuit un bun legendar: monumentul ca expresie a trecutului. Cînd, după 1860, cîteva trăsături specifice ale artei noastre medievale au devenit vădite, ea a început a fi studiată în funcție de această specificitate. Încetul cu încetul, frumusețea plastică a unui ansamblu de arhitectură sau a unei permanențe stilistice, răsare pentru cîțiva cercetători — din atmosfera de legendă de care fusese înconjurată. S-ar putea spune că frumusețea artei noastre vechi a trebuit să se impună chiar celor care se aplecau asupra ei cu atenția fixată spre trecut și cu altă viziune plastică, aparținînd prezentului lor. Totuși și acest fel de cercetare a rămas incidental.

Dar dacă rezultatele cercetărilor atente, minuțioase și pasionate din această vreme nu au dus nici la explicarea monumentului prin epoca ce i-a dat naștere, nici la o încadrare stilistică ce ar fi definit ansamblul artistic, opera acestor precursori întru cunoașterea artei noastre vechi nu rămîne doar un material de cercetare erudită pentru studii de istoriografie. Aflăm și astăzi date importante asupra monumentelor noastre vechi în scrierile unui Melhisedec, în gravurile unui Trenk, în rapoartele unui Tocilescu sau Hasdeu. Ne-au rămas din această epocă

---

națională. 3. Să se angajeze un pictor, carele să formeze un album de pictură antică, de sculptură, de desenurile ornamentelor bisericești, de cusătorie și argintărie . . . Lucrările persoanelor însărcinate cu această colecțiune de producte artistice să se publice într-un album care să fie pus la dispoziția artiștilor romîni, pentru restabilirea și dezvoltarea artelor romîne . . . O asemenea lucrare va fi totodată și de mare onoare pentru națiunea noastră. Ea va da dovada cea mai pipăită despre cultura și inteligența romînească, nu numai în prezent, dar și în veacurile de mult trecute; ea va lega cultura actuală de cea trecută și în multe ne va emancipa din robia spirituală, care ne împinge a căuta și adopta toate dela străini . . . ».

[1] Pentru cercetările lui T. T. Burada privind arta veche romînească, vezi Mircea Tomescu, *Revista pentru istorie, archeologice și filologie*, Repertoriu bibliografic, București, 1945, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

imagini ale unor monumente înainte de restaurarea lor, descrieri de obiecte pierdute de atunci, avem ştiri despre manuscrise, icoane, ş. a. ce se găsesc în muzeele din străinătate, aflăm istoricul detaliat al unor mănăstiri şi biserici, găsim referinţe la izvoare vechi etc. Această primă epocă de cercetare a artei noastre vechi reprezintă un aport pozitiv, de la care, de altfel, Comisia Monumentelor Istorice şi-a pornit activitatea.

Comisia Monumentelor Istorice va avea misiunea ştiinţifică şi practică totodată, de a delimita noţiunea de monument istoric, de a studia acest Monument din punctul de vedere tehnic şi artistic, de a-l încadra într-un stil. Ea va continua opera celor care avuseseră greaua misiune de a scoate din uitare una din dovezile cele mai incontestabile ale spiritului creator al poporului nostru.

ИЗЫСКАНИЯ В ОБЛАСТИ ДРЕВНЕРУМЫНСКОГО ИСКУССТВА, ПРОИЗВЕДЕННЫЕ В XIX ВЕКЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Возникновение понятия о древнерумынском искусстве связано с романтическим исследованием национального прошлого, произведенным историками и писателями периода Органического регламента и Революции 1848 г. Официальная инициатива Киселева, касающаяся инвентаризации и описания памятников и предметов религиозного искусства, отражает все возрастающий интерес к пережиткам прошлого, интерес, выразившийся в деятельности Г. Асаки, в лирике, воспевающей руины (Кырлова, Хрисоверги, Г. Александреску, К. Стамате), в неправильно понятых реставрациях памятников, в мемуарной и исторической литературе, а также в собственно исторических изысканиях, предпринятых в этот период времени. М. Когэлничану, Н. Бэлческу, К. Негруцци, А. Руссо затрагивают в своих трудах вопросы, вводящие древнерумынское искусство в область изысканий.

Последователями первых коллекционеров «древностей» являются Ч. Боллиак и Д. Папасоглу, археологические изыскания которых носят еще дилетанский характер.

Благодаря обширным и компетентным исследованиям А. И. Одобеску, история румынского искусства получает научную основу. После 1860 г. исследования в области искусства вступают в новый, более сложный и в то же время более дифференцированный фазис. Они фигурируют в имеющих большое значение трудах, появляющихся в периодических изданиях, руководимых Одобеску, Хашдеу и Точилеску. В результате повышения уровня культурных запросов, появляются систематические изыскания по специальностям, которые можно проследить у Хашдеу и Точилеску и которые являются основной чертой деятельности епископа Мелхиседека. Эти изыскания носят характер собирания некоторых материалов, которые будут использованы в следующем, монографическом фазисе; в этом фазисе систематическая и научная организация деятельности в области истории искусства будет, в особенности, делом Комиссии по историческим памятникам.

RECHERCHES SUR L'ART ROUMAIN ANCIEN AU COURS DU XIXe SIÈCLE

INTRODUCTION Á L'ÉTUDE DE L'HISTORIOGRAPHIE DE L'ART MÉDIEVAL ROUMAIN

(RÉSUMÉ)

L'intérêt pour l'art roumain ancien s'éveille dès la premiére moitié du XIXe siècle et augmente à mesure que l'étude du passé des Principautés Roumaines devient le centre des préoccupations, non seulement des historiens, mais d'un bon nombre d'écrivains, d'hommes d'état, d'artistes mêmes. D'autre part, l'initiative du général Kisseleff, en 1830, de faire inventorier et décrire les monuments et les objets d'art religieux, marque le début de l'intérêt officiel pour la conservation du patrimoine artistique de notre moyen-âge.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Grâce à l'activité multiple de Gh. Asaki, ainsi que grâce à la poésie des ruines (Cârlova, Hrisoverghi, Gr. Alexandrescu, Stamati), tout comme par les mémoires et récits des voyageurs en quête d'anciens monuments, la littérature historique d'un Bălcescu, Negruzzi, Russo, et les recherches d'histoire d'un Kogălniceanu, nos vieux monuments deviennent le symbole même d'un glorieux passé.

Mais, ni les restaurations, d'ailleurs mal comprises, ni la littérature romantique, ni les recherches des historiens ne suffisent à faire comprendre et valoir la beauté réelle de l'ancien art roumain. Ils ne virent dans tous ces monuments qu'un document du passé.

Débutant par l'activité des premiers collectionneurs « d'antiquités », les recherches archéologiques proprement dites, bien qu'encore empreintes de dillétantisme, prennent naissance avec Cezar Bolliac et D. Pappazoglu.

Les études nombreuses et compétentes d'Alexandre Odobescu posent les bases scientifiques des études sur l'histoire de l'art roumain ancien. Désormais, après 1860 surtout, les recherches d'art entrent dans une phase nouvelle et deviennent à la fois plus complexes, plus différenciées, plus précises. Ces recherches, consignées dans d'importants travaux, publiées dans les périodiques dirigés par Odobescu, Hasdeu, Tocilescu, aboutissent non seulement à faire connaître quelques uns des monuments les plus représentatifs de notre passé, mais à dégager certains problèmes spécifiques de notre art ancien. Ainsi fut créee, par étapes, une méthode de recherche qui parvient, vers la fin du XIXe siécle à différencier quelques traits caractéristiques de cet art. Les courtes monographies d'un grand nombre de monuments, dues à l'évèque Melchisedecs, en sont un des résultats les plus utiles, jusqu'à nos jours même. La Commission des Monuments Historiques, organisée en 1892, entreprend une éthude systhématique, en vue de leur conservation et restauration.

On peut ainsi déterminer dans l'historiographie de l'art roumain ancien une première étape historique-littéraire, une étape archéologique, une étape de recherches de détail qui aboutit à l'étape qu'on pourrait appeler monographique, qui sea adoptée et dirigée, par la Commission des Monuments Historiques, pendant le premier quart du XXe siécle.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PICTORUL CONSTANTIN DANIEL (1798-1873)*

de ION FRUNZETTI

Figura centrală a picturii bănățene în secolul al XIX-lea este pictorul Constantin Daniel. Încadrarea sa, chiar parțială, în istoria picturii romînești constituie o problemă delicată, artistul acesta fiind considerat în mod curent drept cel mai de seamă dintre pictorii poporului sîrb din secolul al XIX-lea.

Datele care-i alcătuiesc biografia sînt, pentru începutul ei, destul de puțin sigure. Asupra originii sale planează încă îndoieli. Născut la Lugoj, fiu al unei localnice și al unui rus, venit acolo odată cu trecerea armatei lui Suvorov prin Banat, ceea ce s-a petrecut la începutul anului 1798, cînd trupele rusești, în război cu francezii, se îndreptau spre Italia și Elveția — pictorul acesta ar putea fi considerat foarte bine ca fiind rus de origine, dacă această legendă ar putea fi verificată. Biografii săi n-au găsit nici o urmă în registrele bisericilor lugojene despre nașterea lui Constantin Daniel sau despre căsătoria tatălui său, pe care unii îl numesc Grigore Daniel, alții Petru Daniel [1].

Despre mama lui Daniel se știa de asemenea foarte puțin. După înseși mărturisirile pictorului, consemnate de contemporanii ale căror afirmații le reproduce Veljko Petrović, ea ar fi fost sîrboaică din Lugoj. Aceeași afirmație o găsim în biografia redactată de Berkeszi și este reluată de ultimul biograf al artistului, romîn de data aceasta, Ioachim Miloia. În cercetările sale asupra acestui pictor, Miloia ajunge însă, pe baza unor documente păstrate de familia urmașilor lui Daniel, la altă concluzie: anume că Daniel avea drept limbă maternă limba romînă și că era considerat de toată lumea romîn, cum se declara el însuși de altfel. Această problemă a naționalității lui Daniel este, cum vedem, destul de încurcată.

Desfăcut de convoiul trupei în trecere prin Lugoj, tatăl lui Daniel va fi rămas în acest oraș, însurîndu-se pe la începutul anului 1798. Toți biografii sînt

---

* Comunicare prezentată in Sesiunea secției a VIII-a a Academiei R.P.R., din 5 martie 1956.

[1] Capitolul pe care i-l consacră lui Constantin Daniel criticul de artă sîrb Veljko Petrović, autorul părții a doua din monografia *Srpska Umetnost u Vojvodini*, Novi Sad, 1927, sub titlul *Despre arta picturii sîrbilor în Voivodina secolelor XVIII și XIX* (O Slikarskoj Umetnosti Srba u Vojvodini XVIII i XIX Veka, p. 95—101), este tot ce s-a scris mai complet despre acest artist. Autorul folosește amintirile personale ale contemporanilor și pictorului, pe lîngă vechile monografii existente la această dată, dintre care una, cea cuprinsă între paginile 28 și 47 ale publicației *Történelmi és Regeszeti Értesitö*, ce apărea la Timișoara înainte de primul război mondial (fasciculele a III-a și IV-a din anul 1909), este datorită lui Berkeszi István, fostul director al Muzeului timișorean, primul pe atunci care a adunat date asupra lui Connstatin Daniel, considerat pictor maghiar, ca unul ce trăia în Ungaria.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de acord în a atribui pictorului, ca dată a nașterii, sfîrșitul aceluiași an, sau anul 1799 [1].

Este greu de știut cum s-au desfășurat anii copilăriei pictorului și ce fel de educație i-au putut da părinții. Ceea ce e sigur, este că religia lui Constantin Daniel era ortodoxă, ceea ce nu e fără importanță pentru pictura sa. Mama lui Daniel, despre care Petrović afirmă că unii dintre locuitorii orașului Becicherec (numit astăzi Zrenianin) își mai aminteau încă la sfîrșitul secolului trecut, căci murise în casa fiului său stabilit acolo, este îngropată în cimitirul ortodox sîrbesc din localitate.

Constantin Daniel n-a fost singurul ei copil. Miloia a stabilit, pe baza unor informații culese de la urmașii familiei artistului, că pictorul a avut două surori.

Dacă despre soarta uneia dintre ele nu se știe nimic, cea de a doua este sigur că a avut o fiică, Nera, cu care pictorul, izolat la Becicherec, întreține, către sfîrșitul vieții sale, o corespondență ce ni s-a păstrat în parte. Pe această nepoată caută el să o decidă să vină la el, atunci cînd, bătrîn și bolnav, după moartea soției sale, simte nevoia să aibă aproape de sine pe unul dintre ai săi.

O tradiție familială consideră că Daniel ar fi intrat de timpuriu ucenic la un pictor din Lugoj, unde «tocmea păpirele și văpseaua» ca un «șăgîrt» (începător, ucenic) ce era. Numele pictorului acestuia care a îndrumat primii pași ai lui Daniel nu se cunoaște. Ni se spune despre el doar că era «un pictor slab de biserici» și că locuia «peste drum de casele lui Curiac» la Lugoj. În notele manuscrise ale lui Miloia din Arhivele Muzeului regional al Banatului de la Timișoara, unde găsim informațiile de mai sus, se spune că pictorul acesta lugojan ar fi primit vizita unui alt pictor, «un german», căruia lăudîndu-i șăgîrtul, germanul «l-a luat cu el nu se știe unde». Dacă, așadar, epoca școlară a pictorului și studiile sale rămîn învăluite în legendă, așa cum au putut fi ele transmise de urmașii familiei pictorului, este poate un noroc acela că unul dintre elevii de mai tîrziu ai lui Daniel, pictorul sîrb Lazar Nicolić, cu care maestrul a lucrat o vreme, pînă în 1851, s-a hotărît să-i constituie o biografie, utilizată apoi de istoriografii artei iugoslave. După mărturisirile acestui Nicolić, raportate de Petrović, se știe deci că, de la 1812 pînă la 1816, Daniel era la Timișoara, în atelierul lui Arsa Todorović (pictorul sîrb considerat drept cea mai importantă figură a artei acestui popor din prima epocă a laicizării picturii bisericești) și că acesta, gelos de progresele tînărului, l-ar fi alungat ca să nu-i fure meșteșugul. Fenomenul fricii de concurență de care ni se vorbește și în amintirile lui Vasile Mateescu, în legătură cu specificul acestui învățămînt artistic rudimentar de la începutul secolului trecut în Principate, apare identic și în această provincie de graniță a imperiului austriac, unde invidia și spiritul comercial al maeștrilor împiedica talentele mai tinere să se dezvolte.

După ruptura sa de Arsa Todorović, Daniel continuă să rămînă la Timișoara, unde existau mai mulți «pictori academici» diplomați ai Academiei de Arte Frumoase din Viena, în atelierele cărora pare să fi pătruns. Se pomenește în special de pictorul Nesenthaler [2], cu care Daniel s-ar fi specializat în portrete. Să fie acesta germanul de care pomenește tradiția familială?

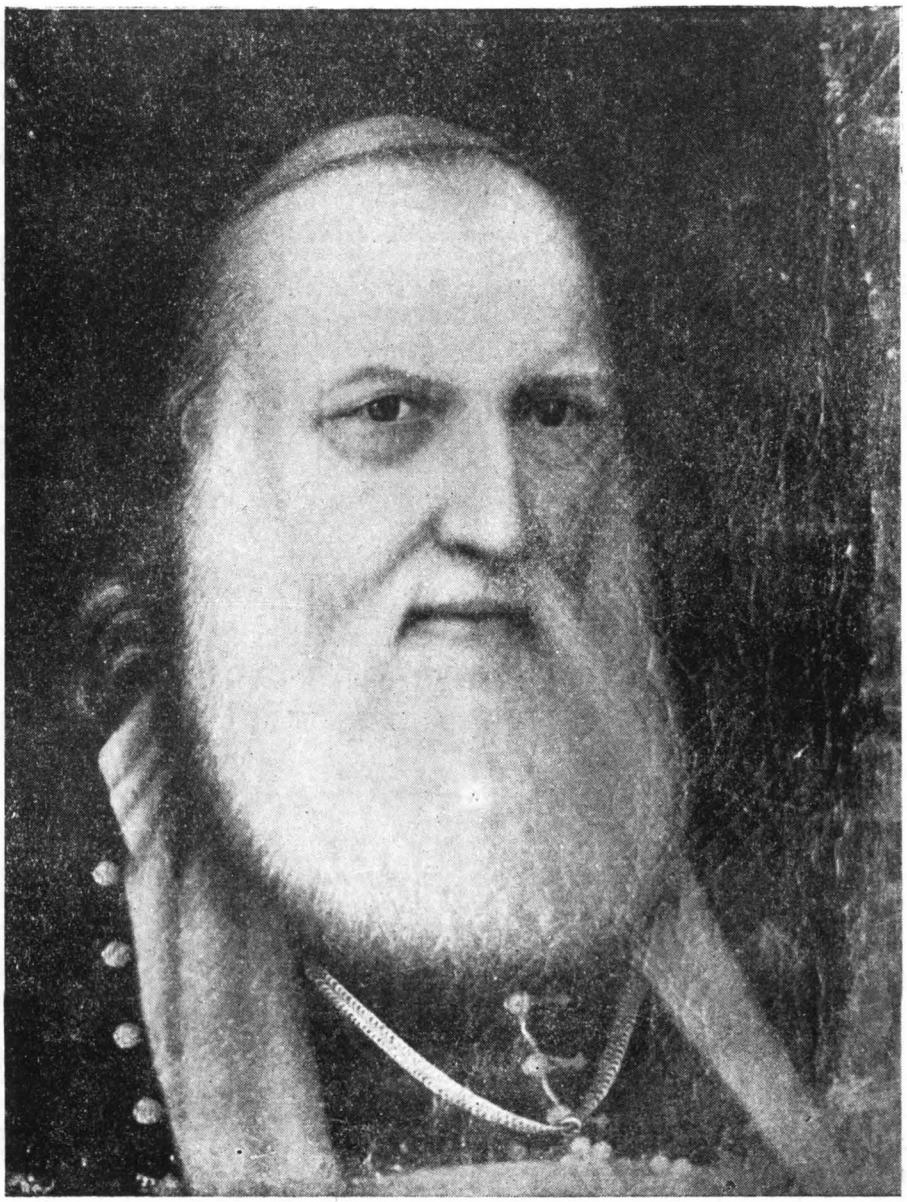
De la începutul anului 1820, lui Daniel i se pierde urma. Petrović socotește că e posibil ca în această epocă să fi avut o scurtă perioadă de studii, fie la Viena,

---

[1] Cf.: Aurel Cosma, *Pictura romînească din Banat de la origine pînă astăzi*. Timișoara, 1940, p. 80; apoi Ioachim Miloia, *Începuturile artei romînești în Banat*, în *Analele Banatului*, III (1930), ianuarie-martie, p. 1–8; Ioachim Miloia, *Constantin Daniel a fost sîrb sau romîn?* Timișoara, 1935, extras din revista *Luceafărul*, nr. I; în sfîrșit în afară de Berkeszi, citat mai sus, afirmația lui Veljko Petrović, *op. cit.*, p. 96.

[2] I. Miloia, *Constantin Daniel a fost sîrb sau romîn?*, p. 2.

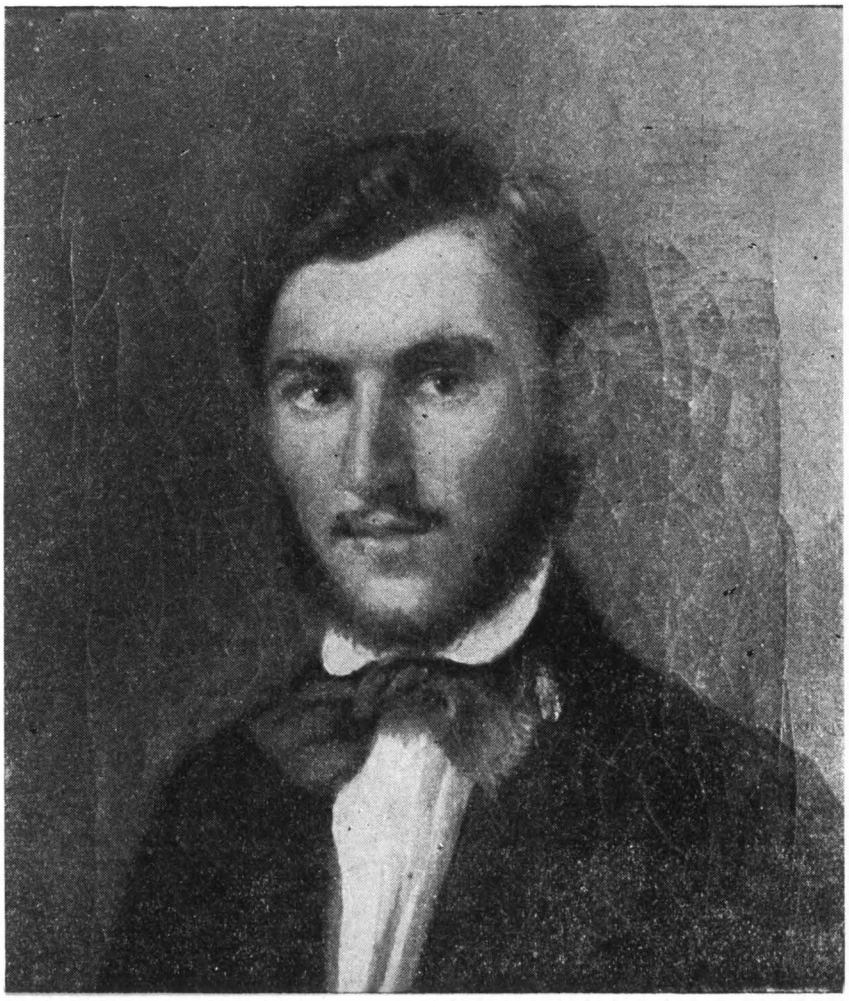
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Episcopul sîrb de Vîrșeț, Emil Kengelaț
(Muzeul regional al Banatului din Timișoara).

fie la München, dar, ceea ce este mai interesant de știut pentru noi, și mai probabil totodată, este că, după afirmația aceluiași istoric sîrb, de la o dată ce nu se poate preciza și pînă în 1827 pictorul ar fi călătorit prin Banat și prin apusul Ardealului, întreținîndu-se din portretele executate pentru orășenii înstăriți, dornici să-și aibă efigia, în această epocă în care mijloacele mecanice de reproducere a fizionomiei nu erau încă inventate. În calitatea aceasta de « vândrălău » (wanderer), de meseriaș călător, adică, plătit cu un ducat imperial pentru fiecare portret, ajunge Daniel în 1827 în orașul bănățean Becicherecul Mare, unde, chemat să facă portretul funcționarului chezaro-crăiesc Karácsonyi István, bogat proprietar localnic și mai tîrziu comite și grof al Torontalului, se întîlnește cu tînăra Sofia-Carolina-Josefina Dely, una din frumusețile vestite ale ținutului. Dintr-o familie sărmană de maghiari local-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Portret de bărbat tînăr
(Muzeul regional al Banatului din Timişoara)

nici, aceasta avea în 1827 vîrsta de 21 de ani. Tînărul firav, mic de statură şi miop, pictor începător şi fără avere, se îndrăgosteşte de această frumoasă blondă şi este cununat de Karácsonyi la 28 februarie 1828, în biserica romano-catolică a oraşului, întrucît Sofia Dely era de această confesiune. Stabilit în orăşelul bănăţean în care, mai tîrziu, înstărit, ajunge să achiziţioneze o casă, viaţa lui Constantin Daniel se desfăşoară de aici înainte după şablonul vieţilor tuturor pictorilor provinciali din această parte a Europei, împărţită între decorare de biserici şi executare de portrete laice. Asigurîndu-şi protecţia influentului personaj al regiunii, care-i era naş şi care-l recomandă clericilor înalţi ai ţinutului, obţine în anul 1829 comanda decorării bisericii ortodoxe sîrbeşti din Pancevo (Panciova), lucrare sfîrşită în 1833, şi care este prima sa comandă importantă, plătită cu 4 000 florini de argint, ceea ce însemnează începutul prosperităţii artistului.

În acelaşi timp, portretizează în Pancevo « personalităţile marcante », executînd, numai în familia «spahiului» Jagodić, zece portrete, ceea ce-i aduce reputaţia de a fi cel mai bun pictor al Banatului. Îndată după biserica din Pancevo, al cărei iconostas se păstrează şi astăzi fără restaurări, împreună cu două mari icoane portabile, Constantin Daniel este chemat de parohia romînească din Uzdin, pentru a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portret de bărbat
(Muzeul regional al Banatului din Timişoara)

picta, între 1833—1836, iconostasul bisericii din această localitate, din Banatul sîrbesc, locuită în majoritate de romîni.

În 1836, episcopia sîrbească din Timişoara publică un concurs pentru pictura iconostasului catedralei. Se prezintă cu lucrări de probă mai mulți candidați, printre care și doi pictori academici din Dresda, Neuhauer și Leonidas Miller, concurează și meșterul sîrb Nikola Aleksić din Velika-Kikinda, întors de curînd din Italia, cu reputație bine stabilită, și bătrînul pictor sîrb din Timișoara, Sava Petrović. Este însă preferată oferta lui Daniel, deși pretențiile sale sînt cele mai mari, ridicîndu-se la 6 500 florini de argint. La 18 septembrie 1837 comanda îi este adjudecată de Consiliul diocezan, căruia, lucru curios, pictorul i se adresase printr-o ofertă scrisă în limba germană, ceea ce l-a încredințat o dată mai mult pe Miloia să tragă (fără dreptate, căci argumentul nu e valabil), concluzii în favoarea tezei sale, anume că Daniel nu era sîrb.

Iconostasul acesta, început în mai 1838, a fost terminat de Daniel în noiembrie 1843 și este cea mai importantă operă aflată pe teritoriul nostru, de mîna acestui artist. Cele 52 de icoane ce-l compun, dintre care unele adevărate compoziții, necesitînd cunoștințe înaintate, imposibil de presupus a fi fost dobîndite de pictor fără

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fetița cu cîinele
(Muzeul regional al Banatului din Timișoara)

serioase studii într-o academie de artă, n-au nimic din tradiția bizantină și balcanică în care se mențin operele multor pictori bisericești sîrbi, ele mărturisind mai curînd o îndrumare laicizantă. Sînt mai degrabă lucrări de tipul academismului vienez, dar cu foarte multe elemente de observație realistă și într-o tehnică adecvată viziunii, lipsite de orice schematism.

În cei șase ani, cît a fost reținut la Timișoara de comanda aceasta, în jurul lui Daniel s-a concentrat atenția intelectualității acestui oraș, în care diferențele de limbă ale celor patru naționalități conlocuitoare n-au constituit niciodată o barieră de netrecut, cel puțin pentru cei cîțiva entuziaști, adăpați la cultura iluministă a universităților din Apus și dornici să realizeze în mica lor patrie progrese asemănătoare cu cele constatate în orașele lor de studii. Unul dintre aceștia era de pildă tînărul intelectual maghiar Gorove István, devenit mai tîrziu, în primul guvern maghiar, cel din 1867, ministru al comerțului și economiei. Timișoreanul acesta, întors de la studii din Franța și Italia în epoca în care Daniel se îndeletnicea cu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portret de țărancă bănățeancă
(Muzeul regional al Banatului din Timișoara)

iconostasul catedralei sîrbești, a depus stăruință pe lîngă pictor pentru a fi primit ca elev al atelierului său, pasionat fiind, ca mulți alți intelectuali romantici, de pictură. Avînd prilejul să-l cunoască pe Daniel la lucru și în viața particulară, Gorove István publică în această vreme articole însuflețite despre acest pictor, în ziare cu tiraj mare și prestigiu, cum era de pildă organul partidului revoluționar al lui Kossuth, care se menține pînă astăzi cu titlul de atunci: *Pesti Hirlap*. Daniel, om cam de 40 de ani, este numit acolo mare artist și speranță a artei maghiare. Ziarul german local *Temeswarer Wochenblatt* a atras de cîteva ori în șir atenția publicului asupra « geniului artistic » al lui Constantin Daniel, considerînd biserica Episcopiei sîrbe din Timișoara drept « cea mai frumoasă din toată Ungaria, socotind și toate provinciile ei ».

Este vizibil că anii de lucru din acest oraș bănățean în care s-a bucurat de atîta trecere în rîndurile cunoscătorilor și amatorilor de artă, au contribuit să sporească faima de mare artist ce apucase să-și făurească pictorul lugojan. Răsplătit

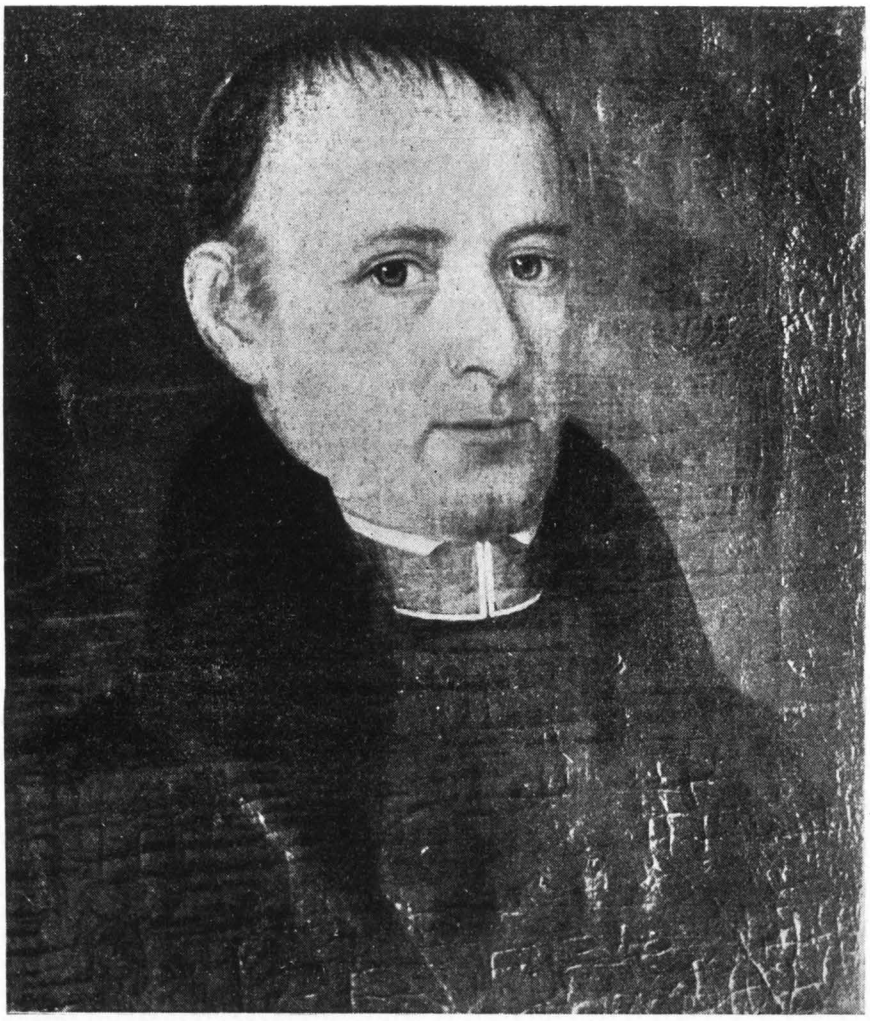
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portret de bărbat
(Muzeul regional al Banatului din Timişoara)

material şi moral de munca depusă aici, Daniel se întoarce la 1843 în casa sa din Becicherecul Mare, unde continuă să primească comenzi pentru portrete, exercitîndu-se în acelaşi timp şi într-un gen neîncercat pînă atunci de dînsul cu atîta stăruinţă şi mai puţin « comercial » decît portretul: natura moartă. De pildă, cea din fosta colecţie J. Vujić, de la Senta, astăzi proprietate a Muzeului naţional din Belgrad (reprodusă în multiple rînduri) [1] este din această perioadă. Judecînd după această mostră celebră, în care pictorul se arată foarte sensibil la aspectele specifice ale materiei, resimţite tactil, cu diferenţele de densitate şi textură, în care se poate vedea clar că meşteşugul artistic căpătat la această epocă de Daniel era îndeajuns de serios pentru a-i secunda intenţiile, putem deduce că pictorul, obosit de o îndelung practicată industrie a compoziţiilor religioase, oricît îşi va fi dat osteneala să nu se repete de la o comandă la alta, obosit de asemenea de veşnicele portrete, în care fanteziei sale şi sentimentului li se lăsau prea puţin joc, îşi caută o recreaţie bine meritată în variaţia genurilor. El caută un subiect în care să se poată simţi mai mult

[1] Cf. Milan Kasanin, *L'Art jougoslave des origines à nos jours*, Belgrade, 1939, p. 116.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Portretul unui preot
(Muzeul regional al Banatului din Timişoara)

artist şi mai puţin artizan, mai el însuşi, mai conform cu năzuinţele sale adînci către o pictură neaservită gustului mediocru al unui public provincial, ca acela în mijlocul căruia trăia. Atenţia cu care scrutează efectele luminii căzînd parcimonios pe boabele cristaline ale unui strugure, pe fructele dintr-un vas întunecat, sau luminînd din plin felia de pepene de pe farfuria albă din prim plan; grija cu care compune pictural suprafaţa pînzei, distribuind petele de lumină pe dreptunghiul întunecat al fondului, emoţia cu care notează vibraţia, arbitrară adesea, a razelor reflectate de suprafeţe diferit reliefate şi diferit colorate, toate acestea vădesc o dotaţie neîndoielnică pentru pictură. Spre pictura mare, de tipul celei a Renaşterii, tindea acest artist, constrîns de împrejurări să se specializeze în genuri mai lucrative, neconforme idealurilor sale, dar tinzînd necontenit către o formă superioară de artă.

Totuşi, necesităţile practice ale vieţii îl obligă să continuie a zugrăvi portrete, unele bust, altele reprezentînd în întregime personaje, ale căror chipuri ne pot da astăzi o imagine despre compoziţia eteroclită a societăţii bănăţene a epocii. De la intelectualul cu figura iluminată de febra unor idei înaintat revoluţionare, sau de la chipurile respectabile ale prelaţilor luminaţi, de o confesiune sau de alta, pînă la arhimandritul incult, mîndru, arierat şi habotnic, sau la negustorul egoist ori la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chiaburul sigur de sine, cu mustățile unse cu clisă și răsucite la vîrf, cu mîna în șoldul hainei cu brandemburguri după moda maghiară și cu cizme lustruite în picioare, oameni de toate felurile s-au perindat în atelierul lui Constantin Daniel. Pictorul, desigur, nu-și alege modelele; el se călăuzește după criterii practice, comerciale.

De la 1843 pînă la 1851 nu se cunoaște nici o comandă mai importantă pe care să o fi executat Daniel. Acești ani, petrecuți la « Becskerek », sînt ca o pregătire calmă a înfriguratei perioade de lucru ce va urma după 1852. Întreruptă doar în două rînduri, în 1846 și 1851, de călătoriile pe care le întreprinde cu scopul de a studia în Italia, în muzeele celebre, arta renașterii și a barocului, perioada aceasta este, în plină maturitate a artistului, o epocă de studii. Publicul timișorean, care-i făcuse o primire triumfală cît timp lucrase acolo, nu-l uită nici acuma. Publicația locală *Euphrosyne* confirmă plecarea sa în călătorie, anunțată și de foile nemțești din Timișoara, atît în 1846 cît și în 1851.

În august 1852, această glorie a provinciei obține o nouă comandă importantă: pictarea bisericii sîrbești din Dobrița. În cei 3 ani, cît l-a mobilizat decorarea acestei biserici, terminată în septembrie 1855, Daniel s-a lăsat ajutat de un elev, Lazar Nikolić, ajuns mai tîrziu zugrav vestit de biserici și pomenit de istoricii artei sîrbe ca un biograf al maestrului său (din nefericire, pentru perioada aceasta mai clară din viața artistului și nu pentru epoca din care ne lipsesc date). Ultima lucrare de pictură decorativ iconografică a meșterului i-a fost prilejuită de comanda parohiei sîrbești din satul bănățean Jarkovac (Iarcovăț), între anii 1858 și 1861. Este o operă de adevărat pictor, și nu de zugrav bisericesc, socotită de criticii sîrbi drept cea mai importantă și mai originală dintre cele similare înșirate mai sus, nu pentru că ar fi ultima, deci cea în care artistul și-a putut da mai deplin măsura, cît pentru că, la primirea acestei comenzi, cu renumele glorios pe care și-l făurise, Daniel a putut dobîndi din partea autorităților bisericești întreaga libertate a concepției și execuției, în așa chip încît iconostasul bisericii din Jarkovac seamănă, după părerea lui Veljko Petrović, mai curînd cu un imens panou de muzeu, decît cu iconostasele convenționale ale bisericilor sîrbești de peste rîul Sava. Sînt cu totul, în acest ansamblu mult mai aerisit decît o permit erminiile tradiției ortodoxe, 14 tablouri, semănînd prin dimensiunile și stilul lor, mai curînd cu niște mari compoziții laicizante decît cu niște icoane. Dispuse doar în două etaje, ele sînt încoronate de icoana Răstignirii, avînd la dreapta și la stînga, ca pe niște voleuri de altar atașate aceleiași scene, figurile, reprezentate întregi, ale Maicii Domnului și apostolului Ioan — fratele Domnului — pe care legenda evanghelică îl situează în preajma crucii în ultimele momente ale lui Christos. Cele patru mari tablouri din rîndul de jos, așezate între ușile altarului, reprezintă pe Christos și pe Fecioara, de-a dreapta și de-a stînga ușilor împărătești, primul ca pelerin, binecuvîntînd, a doua (pentru care a servit, ca întotdeauna cînd este reprezentat de Daniel acest personaj sacru, drept model, soția sa, Sofia Dely), rugîndu-se; apoi, la extremități, Ion Botezătorul și Sf. Nicolae, unul ermit, jumătate gol într-un peisaj, celălalt în odăjdii arhierești. Aceste patru tablouri, prin realismul cu care sînt pictate, părînd portrete de oameni adevărați, cum de altfel exemplul citat mai sus dovedește că erau, sînt ferite de idealizările convenționale ale picturii religioase. Menținute într-o viziune perfect verosimilă, ele mărturisesc o naturalețe greu admisă într-o biserică ortodoxă. Prestigiul deosebit de care se bucura la autoritățile eclesiastice cel care cîștigase la această dată faima de « Tițian al picturii sîrbești », îi acordă drept la aceste licențe. Lipsa aureolelor din jurul capetelor personajelor este și ea o concesie făcută artistului, care căuta să suprime orice element nerealist.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aceste patru tablouri reprezentînd personajele în întregime şî în mărime naturală, sau chiar nițel mai mari ca în natură, încadrează ușile, din care cele două laterale sînt constituite și ele din panouri de lemn, pictate cu chipuri de arhangheli. Deasupra ușilor împărătești, în mijlocul celui de-al doilea rînd orizontal de imagini,

Madona cu pruncul
(Biserica ortodoxă sîrbă din Timişoara-Cetate)

încadrată oval, *Cina cea de taină*, de o mărime neobișnuită în bisericile ortodoxe, are la dreapta și la stînga, dispuse cîte două, scene din viața lui Christos (Nașterea, Botezul, Învierea și Înălțarea), la fel încadrate, însă vertical dispuse. Adăogînd, în al treilea registru, crucificațiunea de care ne-am ocupat, trei tablouri pe fond întunecat în mărime naturală, am terminat să parcurgem întreg iconostasul, a cărui lemnărie, îndeajuns de sobru sculptată, iarăși împotriva gustului somptuos obiș-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nuit al bisericilor ortodoxe, pare doar un cadru pentru punerea în valoare a tablourilor încastrate. În această operă, considerată ca o încoronare a carierei de decorator a lui Daniel, realismul artei italiene este vizibil cu prisosință.

Dacă am insistat atît de mult asupra iconostasului de la Jarkovac, este mai cu seamă pentru că fiecare tablou din cele 14 care îl compun, luat în parte, este o adevărată compoziție, vrednică de tradiția renașterii, asimilată de acest pictor în urma călătoriilor sale în Italia, altfel decît prin intermediul academiilor timpului, care o contrafăceau de cele mai adesea ori, convenționalizîndu-i stilul și reducînd-o la manieră.

Buna Vestire
(Biserica ortodoxă sîrbă din Timișoara-Cetate)

Biserica din Jarkovac mai posedă, în afară de iconostas și de decorația murală, două tablouri portabile, dintre care unul, cel al Fecioarei cu Pruncul, este un mișcător portret realist, — copilul în special, într-o atitudine care permite racursi-uri îndrăznețe, — o imagine realistă de un adevăr uman înduioșător.

Pentru al treilea panou portabil, așezat deasupra scaunului episcopal din aceeași biserică și reprezentînd pe sfîntul național al sîrbilor, Sava, fost arhiereu al ținuturilor sud-dunărene, Daniel a luat drept model figura protectorului său, ierarhul Arsenović, pe care-l portretizase încă mai de mult, din epoca pictării bisericii de la Pancevo (1833) și căruia îi rămăsese recunoscător pentru sprijinul dat în tinerețe.

Atît pentru unul, cît și pentru celălalt din aceste două tablouri avînd ca pretext o temă religioasă, critica sîrbă recunoaște că meritul cel mai mare al pictorului este de a nu fi copiat nici un tablou celebru, nici o compoziție a vreunui maestru italian, așa cum se obișnuia în acea epocă, ci dimpotrivă, de a se fi ostenit, ca și în tablourile din iconostas, să născocească atitudini și grupări neobișnuite ale personajelor în mișcare sau în repaus, cu preocuparea continuă de a fi original, făcînd din arta Renașterii o lecție asimilată adînc și nu un simplu model de copiat. O virtuozitate ce tinde să se generalizeze în pictura cu subiect religios a lui Daniel, face ca eforturile sale de la început să lase, încetul cu încetul, locul unei vădite încrederi în sine, în posibilitățile sale de artist încercat. Aceasta dă multora din operele sale de acest gen caracterul de « lîncezeală » (fadeur) pe care-l semnalează Milan Kasanin, recunoscînd totuși că « Daniel face orgoliul picturii iugoslave moderne, atît prin fantezia viziunii sale despre lumea exterioară și căldura senti-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentelor, cît și prin stilul său pur și mai cu seamă prin bogăția, delicatețea și rafinamentul coloritului lui» [1].

Genul picturii cu subiect religios, din care Daniel face adevărate compoziții laicizante, utilizînd modele din viața de toate zilele în atitudini și situații reale, nu este părăsit de pictor nici după terminarea acestei mari opere. După Jarkovac, Daniel lucrează, din nou singur, unele icoane, ca de pildă cea cu tema Ghetsemanilor, aflată astăzi în biserica evanghelică din Kovaćica. De la 1861 încolo, Veljko Petrović socotește că pictorul nu s-a mai deplasat prea mult din Becicherecul Mare, unde a continuat să picteze portrete cu un tarif foarte ridicat, pentru a-și putea economisi timp în care să se dedea, pentru propria sa plăcere, tablourilor de gen, cum este *Flora*, aflată azi la Muzeul de stat din Beograd. Tema aceasta tițianescă l-a obsedat pe artist. El a rezolvat-o însă nu cu sobrietatea de stil a marelui venețian, de la care a reușit să desprindă un anumit fel de a percepe valoarea picturală a nudului, atît cît carnația tinerei femei brune ce i-a servit de model mai apare desgolită, — adică bustul și brațele, cu care strînge la piept buchetul de flori, pictat cu insistență olandeză. Ingeniozitatea pictorului s-a cheltuit, în restul tabloului, în probleme de « natură moartă », adică de redare a specificității tactile a stofelor, dantelelor și vălului ce drapează personajele, comportîndu-se diferit sub jocul venețian al luminii aurii ce îmbogățește tonurile de roșu și negru în care este menținută pînza. Departe de puritatea clasică a genului, opera apare mai curînd conformă gustului secolului al XVII-ea, fără ca ea să înceteze a fi un edificator document al fazei ultime a artistului.

Din aceeași categorie fac parte portretul soției artistului, fost în colecția J. Vujić din Senta, ca și *Flora*. Venețian și acest portret, reprezentînd din trei sferturi, șezînd, pe blonda frumusețe bănățeană la o vîrstă îndeajuns de matură, cu forme cam prea pline, cu părul despletit lăsat pe umerii desgoliți de draperia albastră prinsă cu o perlă în piept, de sub care ies în racursi-uri savante brațele, goale de la cot, unul sprijinit pe speteaza scaunului, celălalt în poală. Nu este atîta un portret, cît mai curînd un tablou de « gen ». Opera aceasta mărturisește preocuparea constantă a lui Daniel de a realiza asemenea tablouri de gen, încă din vremea primei sale călătorii în Italia, cînd poate fi datată, după vîrsta modelului, această lucrare (1846). Cu dezinvoltură și fără insistențe tratată, această pînză se deosebește, prin calitățile de observație realistă, de alte portrete ale Sofiei Dely, declarate ca atare, sau camuflate sub titlul ce indică teme religioase. O *Maica Domnului* (reprezentată bust, trei sferturi dreapta, cu mîinile împreunate pentru rugăciune deasupra unui pupitru pe care se vede o carte deschisă), descoperită în 1932 de Ioachim Miloia în cursul unei călătorii prin Banatul nostru, fusese dăruită de pictor, după anul 1863, nepoatei sale din Lugoj, cu indicația specială că ar fi de fapt portretul Sofiei Dely. Trăsăturile apar aici însă mult idealizate față de chipul și umerii goi descriși mai sus. Este, de bună seamă, nu atît efectul tendinței religioase a temei — căci în *Fecioara cu Pruncul* de la Jarkovac Sofia Dely se putea recunoaște perfect, în comparație cu portretul de « gen » amintit, — cît rezultatul faptului că, în 1863, pictorul era obligat să recompună din memorie trăsăturile din tinerețe ale soției sale, îmbătrînită desigur și ea. Într-o scrisoare scrisă la 30 mai 1863 de Daniel acestei nepoate, Nera, și soțului său Ștefan Lajos, pictorul afirmă că soția sa « îi de vre-o 6—7 ani tot beteagă ». Exprimîndu-se într-o foarte frumoasă limbă romînească, ortografiată cu particularitățile fonetice specifice graiului bănățean (transcris aici după sistemul fonetic al limbii maghiare), deși făcuse școala ungurească și trăise printre sîrbi,

[1] *Op. cit.*, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Daniel poate fi considerat romîn ca limbă maternă, de vreme ce întrebuințează graiul romînilor bănățeni în relațiile epistolare cu familia sa.

Ioachim Miloia, care a descoperit la urmașul pictorului (de fapt al Nerei), dr. Virgil Cristureanu din Lugoj, acest document prețios pentru noi, împreună cu portretul amintit mai sus și cu altele două, publică textul, cu originala sa ortografie, în favoarea tezei pe care o susține în privința originii romînești a pictorului [1].

Documentul este edificator nu numai din acest punct de vedere, dar și pentru unele detalii biografice ce se desprind din el. Stabilit la « Grosse Becskerek », cum își numește el patria electivă, în limbajul germano-maghiar al autorităților, pictorul se vaită « kă dăvro patru-cinci ani inkoasia num merdse bine, kă am avut keltujală kare ku Beteșuguri, ku Kășile, ku Drumuri, ku Winia (via) și ku mare Pagubă, păstă 22 de Mij în Ardsint, kare keltuială tare mo slăbit. . . »

De asemenea, conform tradiției orale a familiei, raportată de doctorul Cristureanu și notată de Miloia, pictorul, îmbătrînit, a încercat o apropiere de familia sa din Lugoj. Documentul respectiv, din 1863, îl arată grijuliu de soarta nepoatei sale: « Akuma trag nădesde kă oi kapata în skurtă wro kîteva sute de florintz, atuncsia oi avea grijă și de voi, dar pînă atuncsia wreau să știu, cum teai măritat tu și nu mai întrebat și pe mine, săm spuni pă cine ai luat, cse știe Ștefan, invacato jel wrun zănat, știe skria și cseti? Invacato vro skoală? Csinei și de undei? Eu nu știu nimika csei și kumăi? »

E vizibil că pictorul întrerupsese de mult legăturile cu familia surorii sale de vreme ce-și întreabă nepoata despre identitatea soțului său, măcelarul lugojan Ștefan Lajos, ba încă, în post-scriptum, adaugă întrebarea: « Dă kiț ani sînt Pruncsi vostri? »

Se pare că Daniel și-a ținut făgăduiala de a-și ajuta nepoata îndată ce a aflat de greutățile menajului său. Printr-un cunoscut lugojan află amănuntele dorite, care-l întristează: « numam îmbukurat ku vorbile kare mau spus dă voi. Eu akuma știu csinei Lajos, numa akuma i tîrziu și nam cse facse ».

Preocuparea principală a pictorului în acest moment o constituie încurcă-turile sale financiare. . . « Am îmbătrînit, și dă ani și dă grijă mare, kă să fiu tiner, apoi să num pasă de nimika, numa am slăbit dă tot. . . dar porția împărătească ne omoare cu tot ». Copleșit de impozite cum se vede, impus probabil de fiscalitatea excesivă a administrației chezaro-crăiești după cifrele considerabile ale veniturilor sale din trecut, nu le mai putea face față în acest moment în care, îmbătrînit și slăbit cum se simte, comenzile i se răresc. Pictează din ce în ce mai puțin, dar nu cu mai puțin elan. Cele trei tablouri descoperite la urmașii familiei sale sînt o dovadă că, sub raport artistic, pictura lui nu are nimic de suferit de pe urma bătrîneții. În afară de portretul idealizat în icoană al soției sale, *Bogorodica* [2] de care am vorbit mai sus, Veljko Petrović pomenește printre operele acestei epoci portretul de femeie în catifea roșie și autoportretul, « dăruite fiicei surorei sale, ce se căsătorise cu un casap din Lugoj » [3]. Această afirmație ne permite să datăm operele descoperite de Miloia. Printre ele, oricît de reușit ni s-ar părea portretul tinerei necunoscute, în mare decolteu și cu pieptar de catifea roșie (care nu este, în treacăt fie sugerat, fără asemănare cu modelul care a slujit pentru *Flora*, atît ca figură și pieptănătură, cît și ca particularități anatomice), cel mai important este autoportretul cu paleta în mînă și cu bereta pe cap, văzut din

---

[1] Ioachim Miloia, *Constantin Daniel a fost sîrb sau romîn?* Vezi *supra* indicațiile bibliografice.

[2] Maica Domnului

[3] *Op. cit.*, p. 98.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trei sferturi, dreapta. Importanța lui e cu atît mai vădită cu cît este singurul autoportret cunoscut al artistului, figura lui fiind popularizată în Iugoslavia după un portret executat de pictorul Uros Predić, aflat la Muzeul național din Belgrad. Trebuie să mărturisim de la început, că Daniel a știut să-și scruteze fizionomia cu un rezultat mult mai apreciabil decît confratele său sîrb, care l-a pictat după o

Christos pe Muntele Măslinilor
(Muzeul regional al Banatului din Timişoara)

fotografie, singura cunoscută a pictorului, găsită la Lugoj, după moartea artistului, de unul din admiratorii săi, doctor Vladimir Nikolić, fiul lui Lazar Nikolić, fostul elev al lui Daniel.

Spre deosebire deci de portretul comandat postum lui Predić, în care culoarea roșiatică a părului și bărbii colan, cu care își împrejmuia figura rasă Daniel, ca și restul interpretării cromatice, sînt adăogate documentului fotografic de fantezia pictorului sîrb, autoportretul autentic, semnat de Daniel și trimis în dar rudelor sale, este un document în care se poate avea toată încrederea. Figura prelungă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și bine sculptată a pictorului, ai cărui ochelari rotunzi cu rama metalică și a cărui barbă colan de tip englezesc contrastează cu îmbrăcămintea în gustul Renașterii în care s-a reprezentat, apare savant luminată, din 45 grade după canonul caravagesc (da una sola finestra), și înconjurată de un întuneric în care reliefurile ei luminate țîșnesc expresiv. Gîtul gol, drapat ușor de o cămașă albă desfăcută la piept, peste care halatul de culoare închisă cade tocmai bine ca să facă fond mîinii cu pensula, pictată în racursi, boneta de catifea închisă lăsată pe partea dreaptă și azvîrlind umbră pe toată partea de sus a figurii, în care reflexele ochelarilor sînt cu multă îndemînare înscrise, paleta pe care ține perpendicular pensula, sînt suprafețe compoziționale bine echilibrate și concurînd la o impresie generală puternică, pe care conștiința efectelor clar-obscurului o împrumută acestei figuri, îndeajuns de puțin impunătoare, de profesor miop și debil, așa cum fotografia lipsită de poezie pe care a copiat-o Predić ne-o înfățișează în portretul de la Belgrad.

Autoportretul lui Daniel izbutește să ne înfățișeze ceva din caracterul psihologiei permanente a acestui artist, pe care instantaneul fotografic folosit de Predić l-a surprins doar în dispoziția unui singur moment, predispus la melancolie romantică, cătînd nostalgic cu ochii către un ipotetic cer. Autoportretul e mai frămîntat, mai dramatic, mai rembrandtian, am spune. Anatomia debilă a artistului, vizibilă în amănunte ca linia curbă-concavă a cefei, contrastează cu nu știu ce trăsătură de dîrzenie și orgoliu descifrabilă în înclinarea mîndră a capului pe spate, în cuta din colțul gurii, în privire.

Daniel era pe atunci în ultimii ani ai vieții sale de mare muncitor. Respectat de toți în orașul în care își avea reședința, acest pașnic meșter fără urmași ia pe lîngă sine o fetiță, pe care o mărită în 1871 cu un doctor din Graz, Pokornyi, dîndu-i printre alte obiecte de preț, drept zestre, și 15 tablouri de ale sale. (Dovadă că pictorul era încredințat de valoarea lor). La 1872 îi moare soția. Rămas singur, pictorul se îmbolnăvește grav, tradiția spune de icter, și-și cheamă la Becicherec nepoata, care-l asistă pînă la moarte, opt luni după a soției sale, la 25 mai 1873. Pentru a fi alături de cea pe care o iubise atît, pictorul a cerut să fie înmormîntat lîngă sicriul ei, în cimitirul romano-catolic din Becicherec, deși el era ortodox (afară doar dacă nu va fi trecut la catolicism de dragul Sofiei).

Gestul acesta încurcă și mai mult socotelile celor ce-și fac o problemă din naționalitatea și confesiunea artistului. Petrović, care relatează că pictorul «vorbea și scria obișnuit nemțește», dar că printre sîrbi se înțelegea în limba acestora, deși o stăpînea destul de prost și o împestrița «ca toți cei din Banatul apusean», adaugă că, din pricina aceasta, locuitorii din Becicherec îl numeau, «după obiceiul sîrbesc, Valahul». Berkeszi István raportează informația dată de un contemporan al lui Daniel, farmacistul Leopold Menczer din Becicherec, că în acel oraș «toată lumea îl considera romîn pe Constantin Daniel și că și dînsul se declara romîn» [1].

Toate aparențele sînt deci de partea tezei lui Miloia: Daniel avea ca limbă maternă limba romînă, se considera el însuși romîn și era numit Valahul. Totuși, trăind într-un mediu în care pătrundeau greu ecourile artei practicate în Principatele Romîne, al cărei nivel, de altfel, la data începuturilor lui Daniel, este cu totul lipsit de orice atracție pentru cineva din afara granițelor, Daniel respiră atmosfera culturală a provinciei sale: Banatul era o regiune austro-ungară și este de la sine înțeles că orice aspirant pictor trebuie să suporte imperativul contemporaneității, chiar atunci cînd nu trecea printr-una din școlile oficiale.

---

[1] *Op. cit.*, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Regele Solomon
(Biserica ortodoxă sîrbă din Timişoara-Cetate)

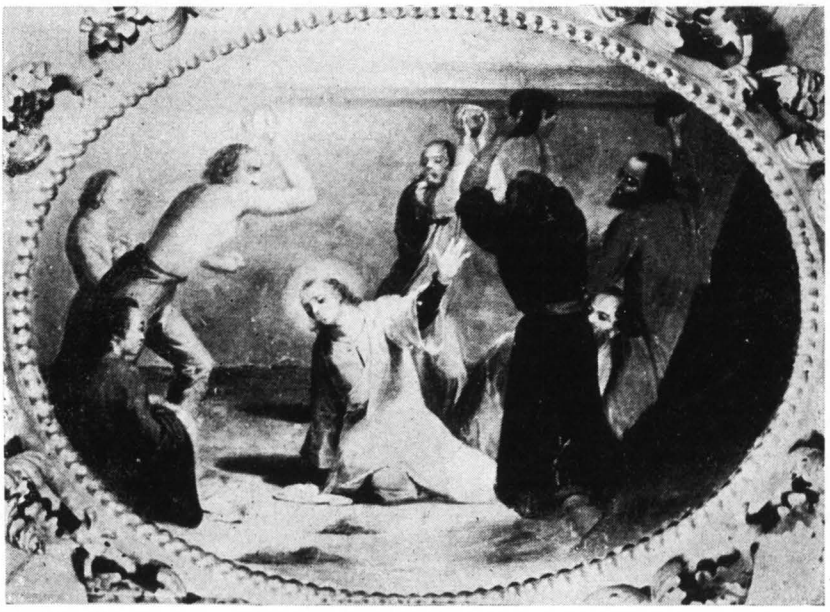
David psalmistul
(Biserica ortodoxă sîrbă din Timişoara-Cetate)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Istoria artei iugoslave n-a întîrziat să recunoască « marea cultură de artist consumat » a lui Daniel, « talent de o reală elevație, un maestru al picturii »[1].

Socotindu-l drept artistul care « face orgoliul picturii iugoslave, » istoricii artei sîrbești recunosc că e « figura centrală a secolului al XIX-lea » în arta sîrbă[2].

Adevărul este că, fără Constantin Daniel, cel puțin arta sîrbă, dacă nu cumva și întreaga artă iugoslavă, s-ar vedea sărăcită de unul din maeștrii cei mai fecunzi și mai capabili să educe publicul și cadrele tinere de artiști în această epocă. « Printr-însul arta acestui veac a ajuns în Vojvodina pînă la culmile ei », se exprimă autorul monografiei citate, despre arta sîrbă în Banat; se accentuează însă că Daniel nu rămîne o figură provincială. « Fie într-un portret, fie



Lapidarea Sfîntului Ștefan
(Biserica ortodoxă sîrbă din Timișoara-Cetate)

într-o natură moartă, într-un tablou bisericesc sau într-o compoziție, el a depășit aproape întotdeauna cadrul artei provinciale și a dat adeseori opere demne de a figura în orice galerie europeană a veacului al XIX-lea »[3].

Deși nu putem fi cu totul de acord asupra situării atît de categorice a lui Daniel între coordonatele stilistice ale picturii europene din secolul trecut, el fiind pentru noi mai curînd un pictor de renaștere (tipologic, nu cronologic), trebuie să recunoaștem că pentru regiuni geografice a căror populație cunoaște o renaștere culturală abia în secolul al XIX-lea, figura lui Daniel poate fi înconjurată de un nimb bine meritat. Valoarea socială a unui pictor nu poate fi judecată altfel decît prin raportarea la rolul pe care l-a jucat în istoria dezvoltării culturale a grupului social respectiv. Or, Daniel este mai important pentru arta sîrbă. Pentru cea romînească, adică pentru îmbogățirea tradiției moștenite de noi de la secolul trecut, a făcut mai puțin.

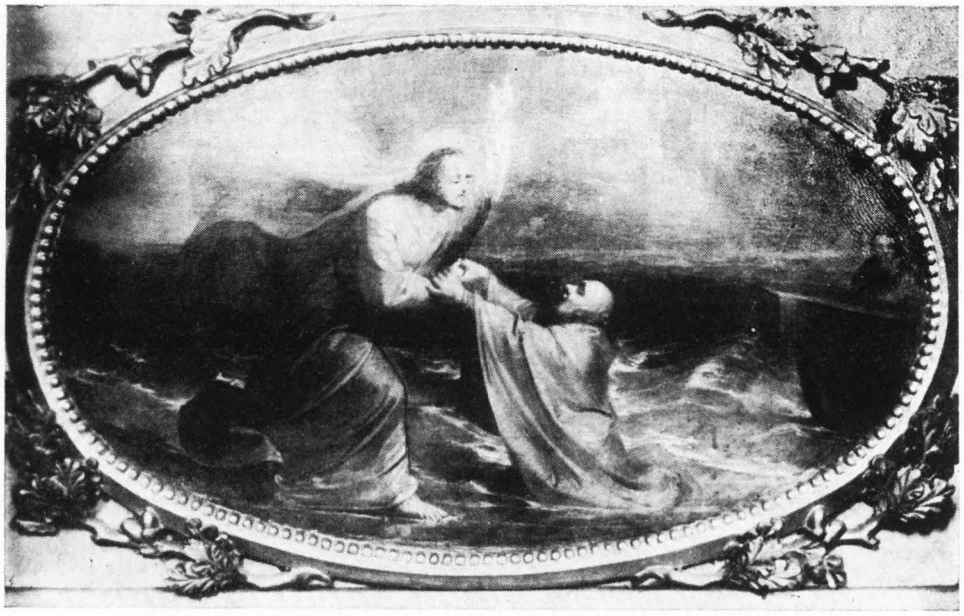
Rezolvînd problema fără urmă de spirit șovin, trebuie să recunoaștem că, indiferent dacă era de limbă maternă romînă, faptul de a fi contribuit, prin opera

[1] Milan Kasanin, *op. cit.*, p. 49.
[2] Veljko Petrović, *op. cit.*, p. 85.
[3] Kasanin, *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sa, mai cu seamă la îmbogățirea patrimoniului cultural al unui popor vecin, ignorînd cu totul mișcarea artistică romînească, îl desenează mai de grabă ca pictor sîrb, rolul său fiind întîmplător și neesențial pentru deșteptarea conștiinței artistice a romînilor, în vreme ce evoluția gustului artistic și a picturii ca artă, în cultura sîrbă, nu se pot concepe fără Daniel, ba dimpotrivă, fac din el pivotul principal.

Dacă totuși își are rezervat un loc în istoria picturii romînești, este pentru că, întocmai ca și ceilalți pictori romîni din regiunea Banatului, a căror instrucție artistică se face în afara granițelor politice de atunci ale statului romîn, și a căror activitate poate fi înglobată în istoria artei de pe teritoriul monarhiei austro-ungare, în secolul al XIX-lea, Daniel nu este mai puțin unul dintre artiștii cu



Christos umblînd pe ape
(Biserica ortodoxă sîrbă din Timișoara-Cetate)

care se poate mîndri această unitate geografică, menită să aducă, în concertul general al culturii romînești, timbrul său specific. Și aceasta nu s-ar putea explica fără urmărirea felului în care s-a format tradiția artistică locală. Daniel este al Timișoarei și al Banatului tot atît cît oricare alt pictor bănățean, dintre cei care au avut norocul să joace rolul lui în dezvoltarea unei culturi străine. El nu poate fi ignorat, cu atît mai mult cu cît în țara noastră se găsesc îndeajuns de numeroase opere ale sale care, prin faptul că s-au aflat pe teritoriul acesta, au putut influența, prin însăși prezența lor, arta acestui ținut. Pictor bănățean, Daniel depășește granițele provinciei sale numai pentru pictura sîrbească, al cărei corifeu devine. Pentru pictura romînească el rămîne însă un interesant pictor provincial, de dincolo de granițele politice ale statului romîn, înăuntrul cărora s-a format tradiția moștenită de noi, cei de astăzi. Fie și numai pentru a ilustra diferența de nivel între o provincie romînescă și alta, studierea lui Daniel se impune, alături de a celor-lalți pictori romîni din Banat. Operele ce se găsesc în țara noastră de acest artist permit să ne facem oarecare idee despre aproape toate fazele evoluției sale. Încă din vremea uceniciei sale la pictorul anonim de biserici din Lugoj, se păstrează în biserica ortodoxă din localitate cîteva *ripide*, semnalate de Miloia care, dacă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

n-au fost repictate, ceea ce în starea în care se află nu lasă să se presupună, ne pot arăta genul de artă în care a fost inițiat tînărul Daniel la începuturile carierei sale, chiar dacă, cum e de bănuit, partea sa de execuție va fi fost foarte redusă în aceste mărunte opere.

La Muzeul din Timișoara se află cîteva mici icoane, pictate de Daniel, dintre care una, o Madonă, destul de convențională, este din 1835, adică din

Sft. Margareta
(Muzeul regional al Banatului din Timişoara)

epoca în care pictorul lucra la biserica romînească din Uzdin. Micul fragment de pînză (0,320 × 0,270) pare o porțiune dintr-un tablou mai mare. Atît din punctul de vedere al desenului, menținut în limitele corectitudinii, cît și ca invenție coloristică, figura nu are nimic deosebit, semănînd cu foarte multe dintre madonele catolice, de tradiție academică barocă, realizată într-o tehnică convențională, lipsită de orice surpriză. Din aceeași epocă pare și Madona aureolată difuz, probabil un fragment de Buna Vestire, purtînd peste rochia roșie, pe cap și pe umeri,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un văl albastru, strîns cu mîna dreaptă la piept, pe cînd stînga, foarte defectuos desenată, ține, deasupra unui pupitru, o carte deschisă. Din trei sferturi stînga, cu capul ușor înclinat spre umărul drept, Madona are înfățișarea banală a cromolitografiilor de fabricație germană, ce circulau printre credincioșii catolici din epocă (0,240 × 0,180).

După stîngăciile de desen și după coloritul convențional, poate fi datată în jurul lui 1830 și Sfînta Margareta, într-o atitudine rafaelescă, călcînd balaurul, pictată în gustul spaniol sau flamand, amintind de opera cu același subiect a

Nașterea Fecioarei
(Biserica ortodoxă sîrbă din Timișoara-Cetate)

maestrului renașterii italiene. Este o interpretare, după o lucrare văzută într-un muzeu, probabil cel de la Viena[1]. Mai interesantă decît figura placidă a tinerei fecioare ce-și ridică grațios veșmîntul cu mîna dreaptă pe șoldul stîng, preocupată parcă doar de această grațioasă acțiune, în vreme ce, încolăcit în jurul picioarelor

[1] Imaginea acestui tablou apare într-o lucrare în ulei a lui David Teniers cel tînăr, reprezentînd o scenă din Galeria arhiducelui de la Bruxelles, tablou aflat în Muzeul din Bruxelles. Galeria arhiducală aparținînd Casei de Austria, care stăpînea pe vremea lui Teniers încă Flandrele, a fost în mare parte vărsată fostului Hoffmuseum din Viena, unde se află și multe din tablourile vizibile în documentul lăsat de Teniers (cf. Alfred Rosenberg, *Teniers der Jünge*, Bielefeld u. Leipzig, 1895, p. 51).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ei, monstrul reptiliform înaripat se zbate, căscînd o imensă gură roşie dinţată, prezentată privitorului de front, este concepţia iconografică naivă.

Din cu totul altă epocă, mult ulterioară, — poate din vremea pictării bisericii de la Jarkovac — este icoana reprezentînd pe Christos îngenunchiat în faţa potirului, pe Muntele Măslinilor. De mici dimensiuni (0,320 × 0,260), această schiţă în ulei trebuie să fi servit drept studiu pentru scena Ghetsemanilor, realizată în tabloul din biserica evanghelică de la Kovaćica, după 1851, despre care am vorbit în cursul expunerii. Desenul e mult mai sigur şi mai complet, pictorul dovedind chiar o oarecare virtuozitate în tratarea personajului şi în felul în care face să cadă pe faldurile draperiei lumina fasciculului de raze, ce taie oblic peisajul cu pomi exotici.

Muzeul Banatului posedă, din lucrările lui Daniel, pe lîngă un tablou de gen, reprezentînd o fetiţă cu un cîine în braţe, în gustul echivoc al picturii sentimentale burgheze de tip Biedermeier, la modă în Viena timpului, şi 7 portrete. Pictura sa este, « prin imperativul de neînlăturat al contemporaneităţii », influenţată de stilul Biedermeier al epocii, de la care un pictor, trăind în Austria, nu se putea sustrage. Însă, constatînd aceasta, biografii săi se grăbesc să adauge că această influenţă nu i-a fost infuzată în chip disciplinat, printr-o doctrină impusă într-o şcoală regulată, ci că dimpotrivă, autodidact, Daniel o absoarbe laolaltă cu alte curente, ca de pildă clasicismul academic, sau influenţa veneţiană ori olandeză [1].

Acest tablou de gen are doar dezavantajele conţinutului sentimental ce-l apropie de Biedermeier-ul vienez, fără însă a vădi deopotrivă şi calităţile de colorit şi de desen obişnuite acestui stil. Trebuie să fie una din lucrările de început ale pictorului, neajuns încă la plenitudinea mijloacelor sale artistice.

Portretul este mai bogat reprezentat decît celelalte genuri în colecţia Muzeului regional al Banatului din Timişoara. Unul singur este datat, un portret de femeie între două vîrste, în care personajul este văzut din faţă. Îmbrăcat ca o mică burgheză bănăţeană din epocă, după moda austriacă, cu un mic iz de provincie, personajul are dantele la mîneci şi guler şi voaluri transparente în chip de bonetă sau atîrnînd, imprimate cu albastru, de sub bărbie, din nodul care ţine boneta. Această eleganţă provincială trebuie să fi fost a Becicherecului, unde se găsea Daniel, la 1851, cînd îşi datează tabloul. Desenul este mult mai precis, fizionomia scrutată cu un simţ destul de evoluat al studiului psihologic, burgheza din faţa noastră trădîndu-şi parcimonia şi orgoliul de clasă atît din îmbrăcăminte, cît şi din trăsăturile feţei. Tehnica este, mai cu seamă pentru studiul densităţilor diverse ale materialelor, perfect adecvată. Este un bun portret, aşa cum la noi în epocă de abia dacă putea face, poate, Mişu Popp, unele din cele ale lui Lecca fiindu-i mult inferioare chiar şi la acea dată. Tot un bun portret este cel de bărbat tînăr, ca la treizeci de ani, cu barbă colan, muscă, mustăţi rare şi plete, ale cărui trăsături fine dovedesc intelectualul, ce se lasă ghicit şi după moda romantică a veşmintelor Louis-Philippe [2].

Un portret de cleric catolic, cu tonsură şi guler înalt albastru cu tiv alb, peste care se ridică, pînă sub urechi, marginile glugii, pare dintr-o epocă anterioară, prin felul de a modela pasta pentru redarea reliefului figurii văzută din

---

[1] Veljko Petrović, *op. cit.*, p. 99.

[2] 0,420 × 0,350, ulei pe pînză lipit pe panel de lemn, semnat jos dreapta lîngă umăr: Daniel K., inventar nr. 211.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trei sferturi dreapta, ca și prin vechimea pînzei. Lumina este difuză, căzînd pe figură în chipul convențional în care cădea și pe icoana din 1835, fără să poarte umbră, dovedind astfel că este dintr-un moment în care pictorul nu asimilase tehnica eclerajului realist [1].

Din această fază, verificată prin biografia artistului care ne indică data întîlnirii sale cu modelul, în jurul lui 1830, este și portretul arhimandritului Pavel Kengelac (Chenghelaț), episcop sîrb de Vîrșeț, cunoscut de pictor după căsătoria sa, poate în timpul pictării iconostasului din Pancevo. Acest portret trebuie să fie cel original, făcut direct după model, judecînd după imperfecțiunile tehnice, firești la această dată, pentru tînărul pictor. O replică mult mai importantă decît acest bust [2] se găsea înainte de război în Iugoslavia, ca proprietate a casei parohiale ortodoxe din Pancevo. De dimensiuni mai mari, reprezentînd personajul în mărime naturală pînă la brîu, portretul lui Pavel Kengelac din Pancevo prezintă, pe lîngă unele diferențieri în ceea ce privește vîrsta modelului, mai îmbătrînit, cu multe riduri și cu o barbă mai puțin bogată decît în tabloul de la Timișoara, și o seamă de caracteristici care ne fac să credem că este ulterior celui de pe teritoriul nostru: e vorba de stilul picturii care, în replica din Jugoslavia, este net superior, artistul utilizînd efectele de ecleraj pentru a spori realismul viziunii, în care diferențierile tactile sînt mai bine urmărite decît în imaginea, mult mai puțin picturală, de la Timișoara. Portretul timișorean este mai plat, mai convențional și mai puțin artistic, calitatea picturii neputîndu-se nici pe departe compara cu vigoarea realistă a operei de la Pancevo.

Încă două portrete de bărbat, unul în haina neagră cu brandenburguri a nobililor din Ungaria, om cu lungi mustăți blonde și favoriți așișderea [3], altul cu guler Metternich și haină cu reveruri înalte, ras, cu părul căzînd în smoc pe frunte și cu expresie voluntară [4], par din seria multiplelor efigii lucrate de Daniel de-a lungul întregii sale cariere. Poate fi din jurul datei pictării iconostasului de la Timișoara, sau chiar dintr-o fază anterioară, judecînd după stilul mult mai înaintat al portretului executat la Timișoara lui P. Nikolić, aflat un timp în colecția dr. M. Sević din Beograd și reprodus de Veljko Petrović [5].

Ca și replica din Pancevo a portretului lui Kengelac, acest portret este cu mult mai pictural decît portretele timișorene în genere. Dacă ar fi să facem o comparație cu unul din pictorii romîni de dincoace de Carpați, atît portretul lui P. Nikolić cît și cel al arhimandritului din Pancevo nu s-ar putea alătura decît de cele mai bune portrete ale lui Tattarescu, de prin faza de la 1853 încolo.

Socotind că operele de care vorbeam, ale lui Daniel, sînt anterioare cu circa două decenii, ne putem da seama de importanța pe care un mediu artistic mai bogat în exemple pozitive o poate avea în dezvoltarea unui artist. Daniel a respirat ceva din arta apusului încă înainte de a fi putut ajunge să studieze muzeele vieneze și italiene. Se citează de către biografii săi sîrbi vizita pe care, înainte de 1850, ar fi făcut-o la Ilok, la palatul principelui Odescalchi, posesor al unei colecții de pictură în care toscanii, lombarzii și olandejii puteau permite unui pictor să se orienteze în epoca formației sale artistice. Printre tablourile lăsate fiicei sale adoptive, doamna Pokornyi din Graz, s-au găsit cîteva copii după originalele flamande, și un fragment

---

[1] Ulei pe pînză, 0,430 × 0,370, nesemnat, inventar nr. 206.

[2] Care are 47 cm înălțime × 37 cm lățime, ulei pe pînză, semnat mijloc dreapta Daniel Const., inventar nr. 219.

[3] Ulei pe pînză, 0,580 × 0,470 m, semnat mijloc dreapta Daniel Const., inventar nr. 213.

[4] Ulei pe pînză, 0,490 × 0,415 m, semnat mijloc dreapta Daniel Const., inventar nr. 207.

[5] *Op. cit.*, planșa 142.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dintr-un portret de Murillo (capul pictorului Pedro de Moja), a cărui copie pictorul n-a putut-o face decît la Viena, unde acest celebru portret, provenind din colecția Esterházyi, se află expus începînd din anul 1819.

Dacă Daniel n-a trecut printr-o academie în epoca sa de formație, lucru pe care-l lasă să se vadă greșelile de desen ale primelor sale tablouri și insuficiența modelului și coloritului, prilejurile de a se perfecționa tehnicește nu i-au lipsit în provincia sa, favorizată cultural de apartenența la o societate mai evoluată decît aceea a Principatelor Romîne. Contactul cu Viena și cu colecțiile de pictură amintite mai sus, chiar înainte de contactul cu Italia, l-au putut pune pe drumul adevăratei sale vocații.

N-a expus decît o dată, la Viena. Din punctul acesta de vedere, faptul de a fi trăit nu la noi, ci în imperiul austriac, nu i-a folosit. Verificarea necesară oricărui pictor prin contactul cu publicul, i-a fost aproape indiferentă acestui artist care, în singura ocazie ce i s-a oferit de a expune, atunci cînd încuviințează să se trimeată la Expoziția Internațională din Viena una din icoanele *Sfintei Familii* lucrate de el pentru iconostasul de la Jarcovac, nu pregetă să se pronunțe trufaș: « să vadă și ei, cei de acolo, ce știm noi cei de aici ». Acest soi de corregesc « anch'io son pittore » sună edificator pentru psihologia pictorului.

Din nefericire, nivelul romînilor care ar fi putut profita în Banat de prezența acestui artist, este destul de scăzut. Operele pe care le-a lăsat familiei sale lugojene sînt înregistrate în *Documentul de predare* scos la iveală de Miloia, ca niște obiecte banale înglobate sub numele generic de « iconi (sic) molerai », între un « orologiu mare cu muzică » și « două dolafuri (sic) și mese politură ». Atîta înțelegeau autoritățile locale din Banat.

Daniel s-a ridicat singur pînă la un nivel de artă pe care poporul din care se trăgea nu-l bănuia încă. Ecourile lui nu pot fi, astfel, în rîndurile pictorilor bănățeni, receptate imediat. De arta lui Daniel vor profita generațiile următoare de bănățeni, care se vor ridica după acest artist, consumat de munca depusă pentru progresul artei în mijlocul unui popor altul decît al său, care-l va prețui însă cum se cuvine.

ХУДОЖНИК КОНСТАНТИН ДАНИЕЛ (1798 — 1873)

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Центральной фигурой банатской живописи XIX века был Константин Даниел, румын по матери, сын русского, попавшего в Банат с армией Суворова; он был наиболее значительным банатским художником XIX века. Родившись в Лугоже, он учился сначала у местного церковного живописца, затем у мольбертного художника немца, и, наконец, у Арсы Теодоровича из Тимишоары, специализируясь на портретах. Возможно, что после 1820 г. он учился в Вене или в Мюнхене. Приблизительно в 1827 г. Даниел странствует по Банату и по Западной Трансильвании и пишет портреты зажиточных жителей. В Бечикерекул-Маре (ныне Зренянин), городке на берегах Беги в Югославском Банате, художник женится на венгерке, красота которой окажет впоследствии влияние на образы его мадонн, и обосновывается окончательно в этом городе; он получает заказы на роспись церквей в этой местности (Панчево, Жарковар), вводит в церковную живопись православных сербов и румын Баната стиль, приближающийся к реализму итальянского Ренессанса, с рядом индивидуальных элементов, которые в Румынии особенно заметны в росписи Тимишоарского сербского собора, и создает ряд произведений, которые находятся в Югославии в Белградском музее искусства, где несколько зал отведено «сербскому Тициану», и в провинции.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Хотя, как это видно из переписки художника с его семьей, проживавшей в Лугоже, его родным языком был румынский (его сограждане из Бечикерека называли его «валахом»), Константин Даниел принадлежит сербской культуре. Однако его роль в развитии румынской живописи в Банате должна быть также принята во внимание, так как богатством своих тем и пластичностью образов, которые ему удалось создать, этот художник оказал влияние на деятельность почти всех своих преемников в этой провинции Австро-Венгерской Империи до возникновения румынского государства в его сегодняшних границах.

LE PEINTRE CONSTANTIN DANIEL (1798 — 1873)

(RÉSUMÉ)

Figure centrale de la peinture du Banat au XIXe siècle, Constantin Daniel, roumain par sa mère, fils d'un russe venu dans le pays avec l'armée de Souvorov, est le peintre le plus important du Banat au XIXe siècle. Né à Lugoj, il apprit le métier tout d'abord avec un peintre d'églises de l'endroit, puis, avec un allemand, peintre de chevalet, et enfin avec Arsa Todorović, de Timişoara, et se spécialisa dans l'art du portrait. Il est fort possible qu'après 1820 il ait étudié à Vienne ou à Munich. Vers 1827, Daniel parcourait à pied le Banat et l'Ouest de la Transylvanie peignant les portraits des habitants riches. A Becicherecul-Mare (aujourd'hui Zvenianin), petite ville sur les bords de la Bega, dans le Banat yougoslave, le peintre épouse une hongroise dont la beauté se reflétera dans les figures de madones du peintre; il s'établit dans cette localité et obtient des commandes de peintures pour les églises de la région (Pančevo, Jarkovac). Il imprime à la peinture des églises des orthodoxes serbes ou roumains du Banat un style plus proche du réalisme de la Renaissance italienne, avec bon nombre d'éléments personnels, particulièrement évidents dans la peinture de la cathédrale serbe de Timişoara et dans les nombreuses œuvres qui se trouvent en Yougoslavie, au Musée d'Art de Belgrade, où plusieurs salles sont réservées au « Titien serbe», et en province.

Bien que, de la correspondance que le peintre entretenait avec sa famille de Lugoj, il ressorte que la langue maternelle de Daniel ait été le roumain et bien que ses concitoyens de Becicherecul-Mare l'appelassent «le Valaque», Constantin Daniel se rattache néanmoins à la culture serbe. Il y a cependant lieu de tenir compte de l'importance qu'il a pour le développement de la peinture roumaine dans le Banat car, tant par la richesse de ses thèmes que par la plasticité des images qu'il réussissait à créer, l'influence de ce peintre agit sur presque tous ceux qui lui ont succédé dans cette région, province de l'empire Austro-Hongrois, avant la constitution de l'Etat roumain dans ses frontières actuelles.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ASPECTE ALE PICTURII DE GEN DUPĂ 23 AUGUST 1944

de AMELIA PAVEL și MIRCEA POPESCU

Intr-un studiu publicat nu de multă vreme, istoricul de artă german Max Friedländer făcea următoarele reflexii cu privire la situația și perspectivele picturii de gen în lumea modernă: « Familiaritatea și simpatia între privitor și lucrul privit au fost la originea picturii de gen. Azi existența apare nesigură, primejdioasă, deci nu putem ajunge la un acord cu lumea vizibilă. În secolul al XIX-lea împotriva « genului » au lucrat ambiția intelectuală și deplasarea interesului de la fond la formă » [1]. Aceste aprecieri pesimiste conțin totuși o serie de adevăruri. La originea picturii de gen a stat fără îndoială familiaritatea, sau mai bine zis procesul de familiarizare a privitorului-artist cu lumea înconjurătoare. Întoarcerea spre concret, spre faptul de viață, interesul și chiar simpatia pentru om și pentru acțiunile sale — o dată cu emanciparea de feudalism și de concepția aristocratică și teologică despre lume — au creat într-adevăr terenul propice dezvoltării « genului » în artă. Așa cum pe drept cuvînt se arată în definiția dată artei de gen în Marea Enciclopedie Sovietică, apariția și dezvoltarea ei este un simptom al democratizării artei. Mai mult decît atît. Se poate afirma că pictura de gen, care și-a făcut intrarea în istoria artei ca una din manifestările realismului olandez al secolului al XVII-lea, își trage seva din tendințele — mereu reînnoite de-a lungul secolelor — de eliberare națională și socială, ale poporului. Este un fapt incontestabil că aceasta e principala sursă nu numai a realismului olandez ci și, de pildă, a tendințelor autentic realiste ale artei franceze în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea — concretizate în operele unor pictori ca Chardin, Daumier, Courbet — a curentului realist care a dominat peisajul artei ruse a secolului al XIX-lea, culminînd cu peredvijnicii, și nu mai puțin a dezvoltării hotărîte și rodnice pe această cale a picturii romînești în același secol al XIX-lea. În întreaga istorie modernă a artei, pictura de gen a fost una din pozițiile înaintate ale realismului în lupta împotriva artei cu coturni, pompoase și în fond evazioniste, promovate de clasele exploatatoare.

În cadrul artei realiste, pictura de gen este într-adevăr chemată să redea, într-o măsură mai mare poate decît oricare altă formă a artei, actualitatea vie, să intuiască și să evoce, prin prisma aspectelor obișnuite ale vieții, spiritul epocii, să stigmatizeze ceea ce este corupt și putred în societate și să sublinieze prin contrast noblețea și demnitatea autentică a omului. Iată de ce, sintetizînd experiența dezvol-

[1] Max Friedländer, *Landscape, portret, still-life*. Oxford, 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tării artei de gen în pictura rusă și mondială, Repin a putut propune ca această pictură să fie numită « gen modern », socotind că sarcina artistului de gen este să înfățișeze viața socială în toată amploarea și complexitatea ei. Această înțelegere a rosturilor picturii de gen constituia singura posibilitate de depășire a impasului în care o aduseseră imitația stearpă, transformarea în formule și rețete a ceea ce era viu și adevărat în arta de gen olandeză, îngustarea și meschinizarea vieții unei burghezii devenite conservatoare și retrograde. Pe de altă parte, acea « ambiție intelectuală și deplasarea de la fond la formă », de care vorbea Friedländer și care-și aveau originea în dezintegrarea temeliilor înseși ale societății, au dus, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului al XX-lea, la declinul, o dată cu toate genurile mari ale artei, și al picturii de gen.

Pesimismul istoricului de artă Max Friedländer se dovedește a fi fost totuși nejustificat. În lupta lor victorioasă pentru eliberarea socială, masele populare au găsit în ele însele mijloacele și resursele necesare pentru restabilirea echilibrului, a sănătății morale, a « acordului cu lumea vizibilă », împotriva morbideței, dezaxării și haosului ce amenințau lumea contemporană. Această generală asanare și înviorare a atmosferei au făcut cu putință — și aici se verifică o dată mai mult tezele marxist-leniniste cu privire la legătura indisolubilă între artă și societate — renașterea, în Uniunea Sovietică și în toate țările în care biruie lupta poporului, a unei arte realiste, pătrunsă de suflul viu al actualității, de simpatie și înțelegere pentru om. Genurile majore ale artei au reapărut și cunosc o nouă înflorire. Printre ele, și nu în ultimul rînd, se dezvoltă astăzi pictura de gen, a cărei funcțiune este în zilele noastre mai mult decît oricînd să înfățișeze viața socială și personală a omului în unitatea lor indestructibilă. Acest proces, care a început și în țara noastră o dată cu răsturnarea dictaturii fasciste, este de atunci în continuă și plină dezvoltare. Limitîndu-ne la domeniul picturii de gen, vom putea urmări, de la primele manifestări ale orientării spre tematica nouă, neslujite încă de experiența de viață și de mijloacele plastice necesare, dar mărturisind adeziunea la realism în artă, progresele înregistrate de artiștii noștri în năzuința lor spre înțelegerea mai adîncă a spiritului vremii noastre și spre întruchiparea lui în opere de adevărată artă.

Expoziția Flacăra din 1948 arăta că, fără a cuprinde încă viața bogată a actualității, fără a include în viziunea lor elementele cele mai importante și mai active ale transformărilor de ordin economic și politic, artiștii încercau, în operele expuse, să reflecte unele din aceste transformări în diferitele aspecte ale vieții zilnice, astfel că ajungeau să folosească tocmai subiectele proprii picturii de gen. Viziunea era în majoritatea cazurilor încă nesigură și timidă, iar limbajul artistic stîngaci sau nepotrivit cu ideea operei. Atenția pictorilor era îndreptată mai ales spre redarea unor amănunte, de obicei lipsite de importanță, care nu aveau un rol semnificativ în ansamblul fenomenului înfățișat; sau, ei se preocupau în primul rînd de problemele coloristice și de efectele decorative. Subiectele mai des întîlnite sînt interioarele de ateliere și scenele legate de începuturile revoluției culturale: alfabetizarea, activitatea bibliotecilor sătești sau de cartier, lecturile în comun ca și scenele din viața copiilor — adică acele aspecte care apăreau mai izbitoare la prima vedere, oferind mai multe posibilități de interpretare « pitorească », după vechea tradiție. În schimb, problemelor compoziției li se acorda mai puțină atenție.

Expoziția din 1950 reprezintă un important pas înainte în direcția asimilării temelor actualității. Faptul că pictorii au început să aibă o atitudine critică față de fenomenele vieții și să învețe a le da o interpretare dialectică a avut ca urmare apariția primelor lucrări în care la baza subiectului ales, sau strîns țesute în urzeala lui, stau fie anumite momente ale luptei de clasă la noi în țară, fie încercări de a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

defini sensul conflictelor dintre vechi și nou în viața de toate zilele. Fără a se putea încă vorbi de o adevărată corespondență între formă și conținut, de o adaptare deplină a limbajului plastic la concepția realistă, se putea observa o preocupare intensă pentru punerea în valoare a ideilor cuprinse în operă cu ajutorul elementelor compoziției: prin așezarea personajelor, prin legătura care se stabilește între ele, ca și prin distribuirea luminii. Este deosebit de ilustrativă în acest sens lucrarea *Înscrierea*

ȘTEFAN BARABAȘ *Înscrierea la școala de arte*

la Școala de Arte de Ștefan Barabaș, în primul rînd pentru că ea reprezintă o pictură de gen în înțelesul nou înfățișînd un aspect din viața de toate zilele, în care se întrevede însă caracterul mai general al vieții contemporane și, în același timp, caracterul ei concret istoric. Momentul ales de pictor fixează și particularizează specificul unei etape de dezvoltare istorică: tinerii care vin cu emoție să-și prezinte lucrările pentru a fi admiși în școală sînt copii ai oamenilor muncii. Pictorul știe să sublinieze acest lucru, nu atît printr-o serie de amănunte, puține, dar cu ingeniozitate găsite, cît mai ales prin expresia fizionomiilor și rezolvarea compozițională.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La expozițiile din 1952 și 1953 se observă o creștere accentuată a interesului manifestat de pictori față de problemele importante ale actualității. În compoziții cu caracter istoric și în compoziții de gen se înscriu fie momentele principale din istoria luptelor revoluționare ale poporului nostru, fie scene din munca industrială sau agricolă, cu noile lor trăsături. Există acum o tendință generală îndreptată înspre căutarea monumentalului în toate aspectele vieții, tendință care îi îndeamnă pe mulți artiști să construiască lucrări de mari dimensiuni cu multe personaje. Acest fapt, deși a dus la unele rezultate remarcabile chiar în domeniul care ne interesează, a împiedicat totuși de multe ori pe acei pictori care doreau să execute picturi de gen să atingă un nivel corespunzător bunelor lor intenții. « Gigantismul », dimensionarea exagerată, nepotrivită cu natura subiectului, a avut ca urmare, pe de o parte superficialitatea și retorismul în concepție, în tratarea fizionomiilor și a gesticulației, iar pe de alta, tendința de a umple scena cu amănunte inutile, neevocatoare, monotone, de cele mai multe ori doar cu un efect decorativ sau forțat « documentar ».

În 1954, lucrările de gen încep să predomine în activitatea pictorilor; apare o varietate mai mare de formule, iar temele sînt tratate mai cuprinzător, dovedind o înțelegere directă și mai subtilă a problemelor vieții personale. Pornind să acorde atenția cuvenită oamenilor și în afara procesului de producție, interesîndu-se de preocupările lor diverse, mulți pictori au căzut acum în altă extremă: și-au îngustat viziunea și au ajuns să neglijeze temele principale ale vieții de azi, concentrîndu-și atenția de multe ori asupra unor probleme de importanță minimă, sau tratîndu-lepe cele semnificative într-un spirit anecdotic, pueril.

Tendințele înregistrate în expozițiile interregionale din 1955 nu lasă să se întrevadă o schimbare față de fenomenele semnalate în 1954; aceeași înclinare a pictorilor de a confunda « viața de toate zilele », ca obiect al compoziției de gen, cu acele momente lipsite de interes și forță expresivă care nu cuprind nici un element caracteristic vieții de azi, care ar fi putut constitui obiectul picturii de gen de totdeauna. Restrîngîndu-i-se astfel sfera tematică, pictura de gen se transformă implicit într-o categorie de artă minoră și își micșorează capacitatea de expresie plastică. Cu rare excepții, picturile de gen prezentate în acest an nu au depășit, prin subiectul ales sau prin interpretarea lui, stadiul ilustrativ sau anecdotic. Tablourile de acest fel, prezintînd viața cu indiferență și timiditate, sub aspectele ei mărunte și cenușii, nu pot îndeplini funcția de a fi un document cu privire la concepția despre viață, la sensibilitatea, moravurile și felul de trai al oamenilor de azi, așa cum o fac de pildă operele pictorilor olandezi din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, cele ale pictorilor francezi și englezi din secolul al XVIII-lea sau ale clasicilor noștri din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Între excepțiile menționate trebuie citată lucrarea *Muncitori în lojă* (1955) de Dan Hatmanu, tablou expus la expoziția regională de la Iași. Prin intermediul unui subiect interpretat cu succes în trecut de Renoir și Toulouse-Lautrec, Dan Hatmanu a reușit să sugereze o întreagă epocă de transformări sociale, definind printr-un fapt cotidian și în aparență banal, tocmai ceea ce face specificul timpului nostru: creșterea rolului social și a forței clasei muncitoare. Burghezii din tablourile lui Renoir și ale lui Toulouse-Lautrec sînt înlocuiți în cazul nostru printr-o familie de muncitori, care își manifestă spontan și sincer emoția și admirația rezultate din contactul cu arta. Acuitatea caracterizării și forța de generalizare dau faptului înfățișat în tablou prestigiul unui simbol. Un subiect asemănător tratează cu deosebită înțelegere și Adolf Adler, în tabloul *Vizitator nou la expoziție* (1955), expus la Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Obiectul picturii de gen îl constituie într-adevăr reacțiile multiple și variate cu care fiecare om răspunde în fața aspectelor noi ale vieții; ea poate fi un adevărat cîmp de desfășurare pentru pictorul umanist care cunoaște bogăția de nuanțe și complexitatea interioară a oamenilor, le înțelege aspirațiile, le condamnă slăbiciunile, dar știe că omul nu este și nu poate fi numai un erou al istoriei sau numai un factor de producție. De aceea, tematica picturii de gen este astăzi

DAN HATMANU *Muncitori în lojă*

foarte diversă și ar putea să cuprindă încă și mai multe sectoare din viață; aici totul depinde de agerimea, de capacitatea artistului de a surprinde acele fapte obișnuite care au totuși o deosebită forță de radiație, transmițînd rapid și intens sensul întregii realități din care ele fac parte.

Unul din domeniile în care pictorii găsesc asemenea fapte din abundență, îl constituie desigur munca de fiecare zi a oamenilor. Aici apar cu claritate nu numai schimbările fundamentale intervenite în structura social-economică a societății, dar și cele din conștiința fiecărui om în parte. Tablourile pe tema muncii n-au lipsit și nu lipsesc în nici una din expozițiile menționate. Nu toate reușesc însă să definească și să contureze cu aceeași vigoare și precizie trăsăturile specifice, unice, ale diferitelor forme de muncă și prin ele, caracterele generale, proprii muncii în societatea socialistă. Există lucrări, cum ar fi de pildă *Critica* de Abody Nagy Belá (1954), care pun cu îndrăzneală o serie de probleme dificile, în ce privește atît rezolvarea psihologică, cît și cea compozițională sau coloristică — probleme rezolvate cu destul succes. Altele reproduc pur și simplu un instantaneu din activitatea zilnică a unei fabrici sau a unei unități agricole, avînd doar caracterul educativ și agitatoric al unui clișeu de ziar sau al unei pelicule cinematografice, ceea ce nu înseamnă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ABODI NAGY BELA *Critica*

încă a face artă, nici a defini trăsăturile muncii de azi. De acest neajuns suferă lucrări ca *Un nou strung romînesc* de Justina Popescu (1954), *Predarea unei noi metode de muncă la uzinele Janoș Herbak*, de Peter Balasz (1954) și *Cadre noi* de Iuliu Lausch (1954). Deși bine intenționate, pornind de la subiecte actuale și căutînd să redea scene din munca creatoare a tineretului, aceste lucrări nu emoționează pe nimeni, sînt plicticoase, seamănă unele cu altele și nu ne spun mai nimic despre oamenii pe care îi înfățișează și care au mai curînd aerul că pozează întîmplător în jurul mașinilor decît că iau parte cu trup și suflet la munca pe care o execută.

Aceeași tendință de a înlocui scenele de muncă prin instantanee nesemnificative se întîlnește și la unii din pictorii care s-au inspirat din aspectele muncii agricole. O lucrare ca *Brigada de schimb în repaus* de Gheorghe Spirescu (1954), deși dovedește că autorul ei și-a pus o serie de probleme în legătură cu echilibrul și ritmarea compoziției, nu caracterizează prin nimic actualitatea atît de bogată în fapte noi, ci prezintă în atitudini nefiresc de rigide și de solemne, necorespunzătoare unor oameni obosiți de eforturile făcute, cîțiva țărani la ora mesei, care par că vor sta aici tot atît de inerți încă multă vreme, și pe care pictorul i-a actualizat forțat, din afară, dîndu-le numele de « brigadă ».

Este sigur că lipsa de informații numeroase și aprofundate în legătură cu viața de la sate, ca și contactul redus al pictorilor cu mediul rural, au un rol în această stare de lucruri destul de persistentă. Tot de aici provine și înclinarea unor artiști de a trata « festiv », cu o solemnitate adeseori rece și pompoasă, sau idilizîndu-le alteori, subiectele privitoare la munca rurală, ori de a alege motive care se pretează la amplificarea și desfășurarea bogată de efecte coloristice, în locul unor motive interesante și semnificative tocmai prin faptul că se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IMOLA VARHÉLY *Pregătirea darurilor pentru concursul de artă populară*

integrează în viața zilnică a țăranilor. Tendința de a multiplica, fără să fie nevoie, numărul personajelor din compoziție, de a transforma prin mijloace exterioare, facile, motivele proprii picturii de gen în pretexte pentru compoziții declamatorii și forțate, constituie un procedeu incompatibil cu metoda realismului și este de natură să înlăture cu totul valoarea efortului pe care artiștii îl fac în direcția apropierii de frămîntările celor mulți, de gîndurile și sentimentele lor.

Alături de lucrările inspirate din procesul de muncă propriu-zis, există altele legate de activitățile obștești care întovărășesc acest proces de muncă. Unele din ele sînt deosebit de interesante, pentru că, înfățișînd tocmai aspecte inexistente în vechiul regim de muncă, reușesc să evoce bogăția sentimentelor și varietatea de preocupări care-i însuflețesc pe oamenii de azi. În acest sens merită să fie subliniat aportul tabloului *Pregătirea darurilor pentru concursul de artă populară* de Imola Varhély (1954). Pentru posibilitățile numeroase pe care le oferă în materie coloristică, subiectul a fost mai de multe ori folosit și de alți pictori, dar numai pentru aceste posibilități. De astă dată avem de a face cu o interpretare total diferită. Ceea ce iese aici în primul rînd în evidență este unitatea firească și justificată care leagă între ele toate personajele, veridic integrate în mediul din care se desprind. Pictorița își individualizează personajele mai ales pe baza atitudinilor — cele mai multe din personaje sînt văzute din spate ori dintr-o parte, sau se află în planul secund. Acest procedeu, ca și distribuirea luminii, care se revarsă, fluidă, mai ales asupra chipurilor tinere, pline de grație, are drept scop crearea unei atmosfere propice evocărilor poetice, în care joacă un rol important silueta fetei din primul plan stînga, personaj studiat cu multă atenție, după cum o dovedesc cele cîteva expresive studii în creion expuse și ele în Anuala din 1954. Adevărul că tema singură

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MIMI ŞARAGA MAXY *Ea nu-şi va trăda fiul*

sau intenţia artistului de a se ocupa de o anumită temă importantă nu poate da forţă de convingere unei opere de artă, reiese în mod deosebit de pregnant dintr-o lucrare consacrată — după titlu — tot activităţii culturale a muncitorilor în orele libere. Este vorba despre *Colectivista la bibliotecă* de Grigore Stoenescu (1955). Care sînt aici elementele care dau autorului dreptul de a-şi intitula astfel lucrarea? Un simplu portret de ţărancă ţinînd în mînă o carte deschisă în locul unui fuior şi avînd privirea aţintită cu totul în altă parte, astfel încît nici măcar actul concentrării nu este exprimat, nu poate ilustra tema la care s-a gîndit autorul,

O rezolvare mult mai potrivită pentru un subiect de acelaşi fel a găsit Thormane Kiss, în tabloul *Ţărancă studiind agrotehnica* (1955, Expoziţia regională Baia-Mare). Aici, interiorul evocator al unui întreg stil de viaţă ridicat pe un plan mai înalt, ca şi figura femeii pe care se citesc atenţia concentrată, efortul intelectual greu dar şi o stînjeneală încă prezentă, cu multă fineţe redată, dezvoltă cu succes ideea iniţială a artistului.

Numeroase compoziţii de gen, din Expoziţia din 1954 mai ales, tratează tema vieţii de familie. Viaţa de familie reprezintă unul din punctele cele mai sensibile în procesul de transformare a conştiinţelor. Ea este o adevărată arenă a ciocnirilor dintre vechi şi nou în viaţa de toate zilele. Căutînd să cuprindă laturile cele mai semnificative ale unor situaţii şi evenimente, mărunte în aparenţă, dar în fond importante prin implicaţiile şi puterea lor educativă, artiştii care îşi aleg subiecte din viaţa de familie au în faţa lor o sarcină grea: ei trebuie să reflecte şi să judece existenţa unor oameni în viaţa cărora s-au petrecut şi se petrec schimbări fundamentale, oameni frămîntaţi sau însufleţiţi de probleme mari pe care nu le pot lăsa dintr-o dată la uşă, în clipa în care intră în casă. Aceşti oameni simt însă şi ei poezia vieţii zilnice, al cărei lirism discret pictorul trebuie să ştie să-l identifice sub formele schimbate în care apare, încărcat de căldură omenească şi duioşie, totuşi sobru

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și întemeiat pe un conținut nou de sentimente. În același timp, înțelegerea adevărului că viața personală și de familie nu pot în realitate să fie despărțite de viața obștească, ele completîndu-se armonios și îmbogățind prin unirea lor rodnică personalitatea socialistă, i-a îndrumat în mod firesc pe artiști să caute subiecte care să deosebească operele lor de vechile tablouri din pictura noastră clasică, înfățișînd scene din viața noastră de familie. Într-adevăr, picturile de gen pe această temă, fie ale lui Theodor Aman, fie mai tîrziu ale lui N. Vermont, prezentau familia, de cele mai multe ori, atunci cînd alegeau asemenea scene, în momentele ei de petrecere și inactivitate, procedeu care indirect ne servește el însuși ca un document.

Dimpotrivă, pictorii de astăzi urmăresc să redea momentele dinamice, de tensiune, care arată că nici domeniul vieții personale nu poate rămîne străin de transformările revoluționare ale societății. Printre primele lucrări care au pus, după 23 August, problema relațiilor de familie în clasa muncitoare, legîndu-le însă de faptele istorice ale trecutului apropiat, este tabloul *Ea nu-și va trăda fiul* (1952) de Mimi Șaraga-Maxy. Deși, prin felul în care pune în valoare contribuția eroului anonim la mersul evenimentelor, trebuie integrată de fapt în pictura istorică, această lucrare, definind anumite trăsături proprii familiei proletare, ridicînd sentimentele de afecțiune firească pe planul unor înalte valori morale și sociale și generalizînd o experiență de viață, mobilizînd energiile morale, este în același timp un exemplar important al picturii de gen moderne. Pe aceeași linie se situează *Odihnă pe cîmp* (1954) de Corneliu Baba, tablou care îmbină caracterul picturii istorice — prin faptul că face parte dintr-un ansamblu menit să amintească de evenimentele de la 1907 — cu trăsăturile proprii picturii de gen. Artistul prezintă cu multă forță de sugestie și pătrundere psihologică un moment din viața unei familii de țărani săraci romîni din acea epocă, realizînd astfel o etapă pe drumul definirii unui profil al familiei romînești, din clasa muncitoare. Privitorului neprevenit de locul destinat acestei scene într-o compoziție istorică, tabloul lui C. Baba îi apare ca o pictură de gen în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, autentică, pulsînd de viață, transmițînd, cu ajutorul unor oameni puternic individualizați, un întreg sistem de adevăruri de ordin psihologic și social. Totuși, prin faptul că descrie un eveniment mărunt, care, deși se repetă și azi fără încetare în viața zilnică a țăranilor, nu ar fi putut să existe în epoca noastră la noi în țară, sub această formă și în condițiile concretizate de pictor, se poate atribui operei lui Baba cu tot atîta justificare și caracterul de pictură istorică [1].

Nu se poate spune că au reușit în egală măsură pictorii care au încercat să exprime trăsăturile specifice ale aceluiași tip de familie în zilele noastre. Unele lucrări, ca *Pregătiri pentru școală* (1954) de Ion Cosma sau *Prima zi de Școală* (1955) de Petre Bedivan, pun într-adevăr accentul pe cîte un element nou al relațiilor dintre părinți și copii, încercînd să înfățișeze cu emoție sinceră atenția cu care sînt înconjurați copiii de azi și bucuria semnificativă cu care este întovărășită plecarea la învățătură, plină de speranțe, a micilor odrasle de țărani. În ambele cazuri însă, mijloacele de expresie nu sînt destul de bine adecvate conținutului. Prima lucrare, deși just compusă în vederea sublinierii anumitor nuanțe de sentiment și cuprinzînd o serie de amănunte foarte bine observate, care sugerează atmosfera interiorului țărănesc, suferă din pricina rezolvării coloristice prea sumbre, nepotrivită cu caracterul narațiunii și cu natura sentimentelor redate. În cea de a doua lucrare citată, pot, dimpotrivă, să fie apreciate luminozitatea și căldura coloritului, tonalitățile vii

[1] Cf L. Végvári, *Munkácsys Gemälde Die Scharpiezupferinnen*, în *Acta Historiae Actium*, Budapest, 1955, t. II, fasc. 3—4, p. 288.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și optimiste, ca și ritmul voios al compoziției sau individualizarea bine concretizată a unora dintre personaje. Totuși efectul artistic al tabloului nu poate fi deplin, din pricina personajului principal, a cărui figură bătrînească, ciudată, cu un cap disproporționat, nu corespunde nici adevărului și nici imaginii pe care ne-o facem despre copiii satului din zilele noastre.

Multe alte lucrări pe tema vieții de familie nu depășesc însă stadiul pur descriptiv și nici de acesta nu se ating întotdeauna cu respectul veridicității. Scene în care « actualizarea » este forțată, indicată numai prin anumite detalii exterioare și accesorii, iar stîngăciile de desen și compoziție denaturează realitatea, închircind-o, făcînd-o să apară cenușie, săracă, redusă la un standard meschin, nu sînt de natură să adîncească cunoștințele noastre despre viața personală a oamenilor din zilele noastre.

Lucrările pe tema dragostei, ca *Vii la joc* (1954) de Pita Rubin, sau *La strîngerea fînului* (1954) de Ștefan Barabaș, deși foarte diferite între ele ca factură și viziune, arată totuși tendința, manifestată și la alți pictori, de a introduce în tratarea acestui fel de subiecte un idilism, o « inocență » voioasă, care uniformizează reacțiile sufletești și expresiile personajelor, cum este cazul în lucrarea *Vii la joc*, sau îl împinge pe artist să folosească o gamă coloristică dulceagă, așa cum se întîmplă în lucrarea lui Barabaș. Un progres în acest domeniu îl reprezintă tabloul *Pe înserat* (1955, Expoziția regională Tg. Mureș) de Ștefan Barabaș; aici artistul dă o mai largă semnificație picturii de gen, căutînd să împletească tema dragostei cu tema muncii și în același timp să evoce, cu mult simț poetic, un peisaj ardelenesc.

Cu mai multă forță expresivă și dezinvoltură au tratat pictorii tema vieții tineretului, sub diferitele ei aspecte. În acest domeniu transformările au fost mai rapide și mai vizibile decît în viața de familie, unde rămășițele unor deprinderi vechi au continuat să persiste, cu toate modificările firești, numeroase, care au intervenit.

Viața școlară și universitară, sportul, activitățile culturale și politice, ca și petrecerile tinerești sau subiectele cu caracter liric, pe tema dragostei, toate au intrat în repertoriul pictorilor noștri. Rezultatele au fost cîteodată apreciabile *Învățînd de la maeștrii sportului sovietic* (1952) de O. Angheluță, ca și *Micii chimiști* (1953) de Gh. Glauber sau *De vorbă cu utemeiștele din sat* (1953) de Rodica Maniu, reflectă, fiecare într-un fel propriu, mentalitatea nouă care îi animă pe tinerii de azi în munca și viața lor zilnică, iar alegerea momentului compozițional subliniază, mai ales în primele două lucrări citate, atitudinile ce exprimă această mentalitate.

Un adevărat document asupra moravurilor elevilor și asupra educației de azi îl constituie « Chiulangiul » (1955) de Sabin Bălașa. Subiectul este de mică importanță; sentimente simple, clare, un decor obișnuit. Și totuși, scena, așa cum este înfățișată, cuprinde mai mult decît arată; e bogată în implicații mai largi. Umorul discret, adîncirea psihologică precum și folosirea, în bună tradiție, a amănuntelor sugestive creatoare de atmosferă, contribuie la îndeplinirea scopului urmărit de artist. Nu se poate spune că pictorul face aici o lecție de morală în spirit mic-burghez, nici că satirizează o situație; și totuși lucrarea are un caracter educativ. Este desigur rezultatul unor observații precise asupra fenomenului studiat, dar și a atitudinii personale a artistului față de acest fenomen: o apreciere justă îmbinată cu o ușoară ironie, bine dozată, atîta cîtă era necesară pentru a nu transforma personajul negativ în caricatură.

★

Seria lucrărilor de gen realizate în anii din urmă nu se încheie desigur aici. Fără a epuiza problema — lucru pe care de altfel nici nu ni l-am propus — nădăjduim totuși că am evidențiat cîteva din aspectele acestui foarte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

important și popular gen de pictură. Este, credem, limpede că, pentru realizarea unei bune picturi în acest domeniu, cerințele sînt numeroase și complexe. Principală este, fără îndoială, cunoașterea adîncită și nemijlocită a omului, a relațiilor umane reciproce, a societății. Aplicarea unor scheme mentale dinainte stabilite este aici poate mai dăunătoare decît oriunde. În loc să transmită un conținut de viață, în loc să evoce într-o imagine sintetică trăsăturile adesea contradictorii ale unui tip de om sau ale unei categorii sociale, tabloul devine în acest caz demonstrativ și retoric. Didacticismul și literaturizarea reprezintă primejdia cea mai mare care-l pîndește pe pictorul ce-și caută exprimarea gîndurilor și judecăților sale despre om

CORNELIU BABA *Odihnă pe cîmp*

ca ființă socială în acest gen al picturii. Atunci cînd teza se citește mai înainte ca imaginea plastică să fi fost percepută și înțeleasă în toate aspectele ei pe cale vizuală, ne aflăm nu în fața unei opere de artă plastică, ci, în cel mai bun caz, în fața unui material intuitiv, a unei ilustrații de felul celor ce se întîlnesc în cărțile de citire pentru învățămîntul elementar. Vorbind despre vizitele pe care Klim Samghin le făcea la muzeele din Berlin, Gorki notează cu multă subtilitate și adevăr: « Tablourile le citea de obicei ca pe niște cărți și vedea el însuși că acest lucru le decolorează ».

Precumpănirea anecdoticii, care decurge din interesul excesiv al artistului pentru întîmplarea exterioară și din neglijarea a ceea ce este esențial — oglindirea lumii de idei, pasiuni și conflicte sufletești a contemporaneității — a transformat în eșecuri destule din compozițiile de gen ale pictorilor noștri. Mulți dintre ei nu știu, pe de altă parte, să aleagă detaliile cele mai sugestive, acelea care trezesc cele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GH. GLAUBER — *Micii chimişti*

SABIN BĂLAŞA — *Chiulangiul*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai bogate asociații de idei, și, dimpotrivă, încarcă compoziția cu elemente disparate, de sine stătătoare, care devin un fel de naturi moarte și nu fac decît să distragă și să disperseze atenția privitorului. O compoziție clară, riguroasă, bine construită, în care toate elementele să fie subordonate ideii centrale, este condiția sine-qua non a oricărei bune picturi de gen, tocmai pentru că ea trebuie să dezvăluie îndeobște probleme psihologice complexe, conflicte, aspecte care să evidențieze tendințele înseși de dezvoltare a societății. O asemenea sarcină impune pictorului stăpînirea deplină a procedeelor compoziționale celor mai nuanțate. Buna regizare a tabloului, prin folosirea abilă, adecvată, a constrastelor compoziționale, a efectelor de lumină și umbră, a posibilităților coloritului, se impune de la sine în pictura de gen, dintre formele de artă plastică cea mai apropiată de modalitățile de expresie ale teatrului. Dar cîte din tablourile de gen de la ultimele expoziții nu au fost compromise de rezolvarea lor compozițională și coloristică plată, egală, lipsită și de adîncime și de relief!

Totuși problema principală rămîne înțelegerea clară de către artist a sferei și posibilităților picturii de gen. Progresele înregistrate pe acest tărîm în ultima vreme, nu trebuie să ne facă să trecem cu vederea predilecția ce s-a manifestat cu destulă frecvență pentru temele minore, duioase și sentimentale, dulcege și de o banalitate evidentă. Nu sîntem împotriva scenelor cu copii sau adolescenți, dar nu putem să nu condamnăm tratarea lor stereotipă, mutiplicarea lor la nesfîrșit în tablouri ce scontează efecte sigure, dar nu mai puțin superficiale, asupra privitorului și care nu dovedesc în genere altceva decît sărăcia de gîndire a autorilor lor. Încă mai dăunătoare este tendința de a alege din realitate doar aspectele sărbătorești, « optimiste», din care lipsesc contradicțiile și încordarea, adică tocmai acele elemente care dau picturii de gen caracterul ei militant, forța ei ideologică și combativă. Fără îndoială că în pictura de gen își are locul și subiectul cel mai puțin pretențios, cel mai mărunt în aparență. Aceasta însă numai cu condiția ca el să deschidă privitorului perspective mai largi de înțelegere a lumii de idei și sentimente caracteristice unei întregi epoci și societăți. Dacă nu și subiectul, anecdota propriu-zisă, în orice caz ideea principală, concepția, trebuie să fie cuprinzătoare și profundă, pentru ca opera să aibă viabilitate.

Sfera și posibilitățile picturii de gen sînt astăzi, cînd ruptura dintre viața individuală și cea socială a omului a fost sau cată să fie depășită, mai vaste ca oricînd. Multe din lucrările asupra cărora ne-am oprit sînt concepute în acest spirit nou al vremii noastre. Pentru ca pictura de gen să-și atingă într-adevăr ținta, trebuie însă dezvăluite și combătute tendințele care, sărăcind-o și bagatelizînd-o, ar face-o să degenereze și să decadă.

НЕКОТОРЫЕ СТОРОНЫ БЫТОВОЙ ЖИВОПИСИ ПОСЛЕ 23 АВГУСТА 1944

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Исходя из исследования вопросов бытовой живописи в современном румынском пластическом искусстве и ставя себе цель определить роль такого вида в современной живописи, связанную с необходимостью изображать общественную и индивидуальную жизнь в их нерушимом единстве, автор настоящей работы анализирует несколько картин бытовой живописи, экспонированных на государственных выставках 1948—1955 гг. Выставки последних двух лет позволяют отметить все возрастающий интерес художников к бытовой живописи. Ряд удачных работ показывает, что сфера и возможности современной бытовой живописи весьма обширны, поскольку разрыв между индивидуальной и общественной жизнью

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

человека в той или иной мере изжит. Тем не менее, у некоторых художников наблюдается тенденция уделять слишком много внимания второстепенным моментам в ущерб существенному — отражению мира активных идей и душевных конфликтов. С этим следует бороться, для того чтобы дать бытовой живописи возможность глубоко и тонко изображать содержание современной жизни.

QUELQUES ASPECTS DE LA PEINTURE DE GENRE APRÈS LE 23 AOÛT 1944

(RÉSUMÉ)

Partant d'un examen des problèmes de la peinture de genre dans l'art plastique roumain contemporain et tentant d'en définir la fonction de nos jours — fonction qui répond à la nécessité de représenter la vie sociale et la vie personnelle dans leur indestructible unité — l'étude intitulée « Quelques aspects de la peinture de genre après le 23 Août », analyse quelques-unes des peintures présentées dans les expositions d'Etat de 1948 à 1955. Les tendances qui se sont fait jour à l'exposition de 1954 et aux expositions régionales de 1955 font entrevoir l'intérêt de plus en plus marqué des artistes, pour la peinture de genre. Une série d'œuvres réussies démontrent que les possibilités de cette peinture sont particulièrement vastes, aujourd'hui que la rupture entre la vie individuelle de l'homme et sa vie sociale se trouve dépassée ou est en voie de l'être. Il y a toutefois lieu de signaler, chez certains des artistes traitant de tels sujets, la tendance d'accorder une importance exagérée à l'élément anecdotique, au détriment de celui, essentiel, qui est de refléter le monde des idées et des conflits d'âme de l'actualité. Cette tendance doit être combattue pour permettre à la peinture de genre de caractériser, avec profondeur et finesse à la fois, le contenu de vie de notre temps.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ASPECTE ALE DRAMEI POPULARE HUȚULE*

de SIMION ALTERESCU

Datele cuprinse în această lucrare sînt rezultatul unor cercetări temporare făcute în vara anului 1954, împreună cu colectivul Secției de artă populară a Institutului de istoria artei. Participînd la cercetările multilaterale ale colectivului de etnografi care au studiat elementele de cultură materială din regiunea Suceava, raionul Cîmpulung, în zona Fundul Moldovei, Moldova-Sulița, Brodina, am venit în contact cu o mulțime de manifestări artistice cu caracter popular, în majoritatea lor cu un puternic caracter teatral, spectacologic. Interesul acestora este sporit și de faptul că regiunea cercetată oferă prilejul cunoașterii specificului dramei populare huțule, iar prin amestecul de populații — romîni și slavi — posibilitatea studierii influențelor reciproce, între drama populară romînească și cea huțulă, cea din urmă fiind preponderentă în satele pomenite. Prin contact direct cu manifestările de artă populară teatrală, sau prin informație, s-a putut constata că în regiunea respectivă formele dramei populare sînt foarte variate, atît în domeniul ceremoniilor și ritualurilor magice, cît și al ceremoniilor religioase sau laice.

Populația huțulă, de origine slavă, venită aici în urmă cu sute de ani, și-a păstrat în cea mai mare parte propriile sale elemente de cultură, obiceiurile și tradițiile proprii, legate de o viață păstorească caracterizată îndelungă vreme de o economie primitivă, autarhică.

Acest fel de viață a permis păstrarea pînă în zilele noastre a unor forme de ceremonii și ritualuri magice — în afară de hore — care dovedesc stadiul de înapoiere economică din trecut a populației și persistența unor rămășițe de mentalitate înapoiată — în special la bătrîni — în ceea ce privește practicarea descîntecelor și astăzi cînd nivelul vieții lor materiale a crescut și în viața populației huțule au pătruns principalele elemente de civilizație.

Principala și cea mai răspîndită formă de ceremonie magică — rămasă astăzi bine înțeles în practica jocurilor tradiționale — este hora. De altfel, în acest domeniu se petrece și fenomenul de influență romînescă cel mai pregnant. Explicația se datorește faptului că hora, un ceremonial răspîndit în estul și sud-estul Europei la mai toate popoarele, era comună și romînilor și huțulilor. De altfel, în regiunile din și prin care au emigrat huțulii, întîlnim dansul *horovodia* la ruși, *korovod* la polonezi.

Avînd la origine același conținut magic ca și chorea, ca și hora romînească, hora huțulă, denumită *huțulca*, cunoaște o multitudine de forme, care se îmbogă-

* Comunicare prezentată în Sesiunea generală științifică a Academiei R.P.R. din 29—30 iunie 1955.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţesc mereu prin contactul cu horele romînești. De altfel cele două forme principale ale huţulcăi (cea veche şi cea nouă) dovedesc că în practica acestui joc au intrat elemente de influenţă romînească. Huţulii au adoptat şi hore romînești în întregime *(Ţărăneasca, Coasa, Ciuful, Frunza nucului, Hora în doi, Hora mare, Coşneanca, Ardeleanca)*, dar au introdus şi în huţulcă paşi, figuri şi mişcări specifice horelor romînești cunoscute de ei.

Huţulca, cea mai practicată horă, jocul tradiţional al populaţiei din regiune şi care constituie în acest domeniu manifestarea caracteristică, a căpătat un conţinut liric care depăşeşte stadiul riturilor (horelor) de *trecere* (în cazul huţulilor transhumanţi), de *participare* sau de *propăşire* (legate de viaţa materială) şi este impregnată de melancolia unei populaţii înstrăinate, supusă multă vreme unui stadiu de provizorat. Astfel reiese şi dintr-una din versiunile de text dintre cele mai uzitate ale huţulcăi:

« Lîngă moară stă arinul
Lîngă moară-i puntea
Am vorbit cu neiubitul
Cu gîndul la iubit.
Lîngă moară stă arinul
Arinul s-a aplecat
Dacă nu voi lua pe cea care mi-e dragă . . . nu mă voi însura.
— Doi porumbei pe cea apă ziua şi noaptea stau
— Of! nu vom fi împreună sufletul meu o simte.
— Of! la cine ochii negri?
— La mine, la mine!
E dulce mărul din faţa casei mele, dar perele sînt mai dulci
Doar acela nu mă iubeşte, care n-are suflet » [1].

În strigăturile de horă (care spre deosebire de cele romînești sînt cîntate), ca şi în cîntecele de joc, apare mereu acelaşi sentiment melancolic, izvorît din grelele condiţii de viaţă ale populaţiei. Acestea au de cele mai multe ori un bogat conţinut social şi sînt pătrunse de sentimente puternice de revoltă.

Aşa este de pildă un cîntec care descrie viaţa ţăranului argat la bogătaşi:

« Of, eu nu ştiu dragă frate
Cum să scap de necazuri
Trebuie să mă duc la bogătan
Să mă tocmesc pe un an

La bogatul brînza-i grasă
Şi-i bună la gust
Dar nici în sărbătoare şi nici duminica
N-ai timp să te odihneşti

Se scoală servitorul de dimineaţă
Înainte de cîntatul cocoşului
Şi stăpîna-i dă de mîncare
Ceea ce-au lăsat copiii.

Merge argatul pe coastă
Şi-şi muşcă mîinile
Dar stăpîna în fiecare ceas
Din blide răstoarnă.

[1] Text cules de la Melniciuc Gh., Moldova-Suliţa. Traduceri libere făcute de Onesciuc Ecaterina.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Şi eu am intrat în casă
Şi n-am apucat să mă aşez
Cînd stăpîna îmi porunceşte:
Dă mîncare la porci.

Să piară toţi aceşti porci
Şi coteţul să le ardă
Cum mie flăcăului
Mi s-a urît cu slujba.

Încă ăst an de aşi putea servi pînă la sfîrşit...
Vor învăţa stăpînii noştri cum se ţin argaţii»[1].

Un alt cîntec, care circula în timpul și după primul război mondial, arată împotrivirea țăranilor huțuli împotriva războiului pe care au trebuit să-l poarte în rîndurile armatei austriace.

«În anul 1914, în timpul secerişului
Toţi regii din Europa au început războiul.
.....
S-a împrăştiat vestea tristă peste întreaga Austrie
S-a împrăştiat vestea tristă prin vorbe triste
Ca toţi supuşii să se ridice în rînduri dese.
Pleacă flăcăii tineri, lumea li se schimbă;
Acasă, mama şi bătrînul tată plîng cu jale:
Of! Întoarce-te fiule drag din ţara străină,
Înveseleşte doar o oră anii noştri bătrîni.

Pleacă bătrînii rezervişti, ţara s-o apere.
Dar cine va avea grijă de nevastă şi copii?
Au rămas cîmpurile triste şi casele goale.
Pentru orice soldat viaţa la fel va fi curmată:
Un glonte îi ia viaţa şi unui bătrîn şi unui tînăr.
Zace bietul soldat printre stînci
Trupul alb a înegrit, căci n-a fost îngropat,
Glonţul, capul i-a găurit, pieptul i-a sfărîmat.
Nevasta-i iubită, copii-i dragi i-a lăsat orfani pentru totdeauna?[2]»

Armata, plecarea la cătănie, a prilejuit momente grele de despărțire ca acesta:

«Of fetiţo, fetiţo, ce-ai făcut?
Dacă ştiai că sînt cătană dece m-ai iubit?
Dacă ştiai că-s cătană, o simplă cătană,
Nu trebuia să mă iubeşti, oricît de frumos eram
Nu trebuia să mă iubeşti şi să umbli cu mine
Dacă ştiai că eu trebuie să fac cătănie.
.....

---

[1] Cîntec cules de la Melniciuc Gh., învăţat de el pe la anul 1912.
[2] Cîntec cules de la Melniciuc Gh., Moldova-Suliţa.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Elementele tragice nu lipsesc:

« — Întoarce-te cazacule, căci îți moare tatăl!
Las-să moară, sînt încorporat.
— Întoarce-te cazacule, căci îți moare mama!
Las-să moară, slujba nu mă lasă.
— Întoarce-te cazacule, îți moare fata.
Cum să mă grăbesc, căci eu sînt de vină.

S-a întors cazacul și s-a oprit în prag
Și a lăsat să-i curgă peste fața-i albă
Trei șiruri de lacrămi.

— Tu îmi spuneai copilițo că nu vei fi tristă,
Iar acum te duci — din cauza mea — în pămînt umed și putrezești.
Picioarele mele albe — cum v-ați așezat?
Cînd plecam la armată pe mine m-ați condus.
Mîinile mele cele albe cum v-ați așezat în cruce?
Cînd plecam la armată m-ați îmbrățișat.
Buzișoarele mele subțirele cît de mîndre arătați?
Cînd plecam la armată pe mine m-ați iertat.
Ochișorii mei cei negri de ce nu clipiți?
Căci pe mine în vecie nu mă veți mai vedea.
Cucul îmi cînta, îmi striga: acum cîntecul acestei fete tinere s-a terminat » [1].

Strigăturile — care dau horelor un caracter dramatic, legate altă dată de sensul magic al jocului coreic — sînt pătrunse și ele de pesimismul și melancolia cîntecelor de joc. Într-o formă mai directă, mai scurtă, dar mai agresive, strigăturile sînt adesea forme de protest împotriva vieții pe care erau obligați s-o ducă țăranii huțuli, nevoiți să fure pentru a putea trăi:

« Of, ciobane, ciobănaș
Lasă oile la păscut,
Nu le las să știu că mor,
M-am obișnuit să fur.

Și-am furat eu doi berbeci
Și a treia: mioară
M-am uitat în urma mea,
Fac spînzurătoare » [2].

Multe din strigături îi vizează pe cei bogați, care-i asupresc, și mijloacele brutale folosite de aceștia:

« Of, îmi cînta cucul între crengi uscate,
Și-au venit să mă sechestreze în postul mare,
Și-au luat cartofii, de n-au rămas nici pentru sămînță » [3].

---

[1] Cîntec cules de la Melniciuc Gh., Moldova-Sulița.
[2] Strigătură culeasă de la Bîrău Maria, Moldova-Sulița.
[3] Cartoful constituie hrana de bază în această regiune unde nu se cultivă cereale din cauza altitudinii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sau:

«Cînd îmi aduc aminte de ochii tăi
Nu mă tem nici de jandarm, nici de noaptea întunecoasă»

sau:

«Să domnească domnii
Să trăiască domnii
Şi să cărăm domnii cu tărăboanţa în Stanislav» [1].

Aceste strigături sînt o dovadă de creştere a conştiinţei sociale a populaţiei huţule, care practica — la venirea în această regiune — încă sumedenie de descîntece [2]. Cu mari dificultăţi şi numai de la informatori bătrîni am mai putut culege azi cîteva din descîntecele mai des folosite în trecut.

Descîntecul este în fond o manifestare cu caracter spectacologic de origine magică. El a izvorît din nevoia de a rezolva probleme de viaţă, cărora ignoranţa nu le permitea soluţii ştiinţifice. În marea majoritate a cazurilor, descîntecul este folosit ca o formă de constrîngere a naturii, pentru uşurarea greutăţilor şi bolilor, în împrejurări practice. De felul acesta sînt descîntecele depistate — în satele cu populaţie huţulă — pentru îndepărtat grindina, împotriva muşcăturii de şarpe şi altele. Unele dintre ele se întîlnesc în mai multe versiuni, care diferă după natura imprecaţiei (blestemul şarpelui) sau implorarea (altor forţe) ca muşcătura să nu mai aibă efect.

Mai există şi descîntece cu scopuri gospodăreşti, economice, pentru paza recoltei sau a turmei, profesional-medicale, pentru boală, junghiuri, sperietură, vătămătură, sau descîntece de dragoste, descîntec pentru măritatul fetelor bătrîne etc.

În practica descîntecului apar şi elemente teatrale propriu-zise, legate de ritualurile care-l însoţesc. Desfăşurarea descîntecului este teatrală, pentru că el impune anumite norme de rostire şi gesturi, precum şi folosirea unor obiecte. Iată, de exemplu, cum se practică descîntecul pentru muşcătura de şarpe (descîntecul îl făceau de obicei femeile bătrîne): Se ia un ulcior de apă neîncepută şi un ac sau un cuţit. În timp ce descîntă, apa este împunsă cu acul sau cuţitul, apoi ulcica este pusă jos şi după ce a fost aruncat în apă un căţel de usturoi, cel muşcat de şarpe se spală cu ea şi freacă locul muşcăturii cu usturoiul [3]. Textul descîntecului se repetă

---

[1] La Stanislav era o mare închisoare.

[2] Strigăturile romîneşti care au ajuns prin partea locului, practicate la horele romîneşti pomenite, sînt total diferite, vesele, pline de spirit satiric, ca de pildă cele culese de la Orest Liţu, cioban din Capul satului de lîngă Cîmpulungul moldovenesc, care în timpul verii vine cu oile la stîna Cîmpulungului din vecinătatea Moldovei-Suliţa:

strigătură la jocul Ciufului:

«Ciuful ici, ciuful colea,
Ciufu-n braţe la lelea.
Lelea mulge vacile,
Ciuful varsă laptili» (ciuful este
o pasăre de pădure)

sau strigătura pentru «Ardeleanca»:

«Ardeleanca pe ogoare
Stă pe dos şi puşcă cioare.
De pălea, de nu pălea,
Tot a zamă plănuia»

sau:

«Horia sînt, Horia mă cheamă
Horia sînt de bună seamă
De n-ar fi Horia pe lume
N-ai vedea fete nebune
Nici neveste duse-n lume»

sau, în sfîrşit, pentru jocul «Ciobănaşul»:

«Ciobănaş la oi am fost
Fetele nu mă cunosc
Iar la vară dac-oi fi
Nici atîta nu m-or şti
. . . . . .
Nu ştiu tunde, nu ştiu mulge
Nu ştiu face urdă dulce
Doar o dată am făcut
Nici la ciini nu le-a plăcut».

[3] După relatările lui Petre Bouhar al lui Roman, Moldova-Suliţa.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de 9 ori: « Dacă a fost șarpe sau șerpoaică, cum nu poate să-și lege cuibul în lună, în soare, în stele, pe cascade de apă, pe mări, așa să nu poată lăsa otrava în robul lui Dumnezeu... (urmează numele celui mușcat)».

Descîntecul, născut din dorința oamenilor de a-și ușura viața și munca, avea inițial un sens mistic. Magia descîntecului urmărea supunerea forțelor « necurate» ale naturii. De aci prezența, în majoritatea descîntecelor, a unei formule de plecăciune în fața forțelor supranaturale. În timp însă, această formulă a devenit una de închinăciune, religioasă, descîntecul conținînd în însăși substanța lui implorări, adresate, de data aceasta, miturilor religioase.

Însuși descîntecul de mușcătură de șarpe a evoluat în acest sens. În versiunea culeasă de la Schipor Petre — în romînește — descîntecul imploră pe Maica Precistă să descînte și să dea de leac [1].

Indiferent însă de transformarea textului, care constituie partea epică a descîntecului și care vizează scopul propriu-zis (șarpele care a mușcat, grindina, junghiul etc.), descîntecul își păstrează ritualurile care-l însoțesc (înțepatul apei, de ex.) sau formulele sacramentale de deschidere sau închidere a descîntecului (cum se întîmplă de pildă în descîntecul pentru junghi, care folosește formula « piei, dispari din Vasile botezat»).

Caracterul poetic al textului și sacramentalitatea formelor amplifică caracterul teatral al descîntecului. Practicarea lui este însă astăzi extrem de rară și a rămas doar în practica izolată a unor bătrîni înapoiați.

Elementele spectacologice propriu-zise apar însă și se dezvoltă în ceremoniile religioase, semireligioase și laice. La populația huțulă, de origine slavă, puternic influențată de biserica ortodoxă, găsim în drama populară numeroase forme de cult bisericesc, care se îmbină în mod firesc cu elemente teatrale laice.

Colindele, numite în regiune « colada», au pătruns tîrziu în această regiune și nu din inițiativa țăranilor huțuli. Colindele au fost răspîndite de către biserica ortodoxă și de aceea întîlnim colindele romînești cîntate în mod frecvent ca și în alte regiuni.

Originală este doar «malanca» — urare de anul nou în a cărei practică intră și uratul cu boabe de orez și sorcovirea.

Forme specifice și cu numeroase elemente spectacologice iau însă manifestările festive: botezul, onomastica, înmormîntarea, nunta. Botezul și onomastica sînt prilejuri de jocuri horale, de participare la petrecere. În ambele împrejurări — ca și la nuntă sau la înmormîntarea copiilor mici — se folosește buhașul, un brăduț împodobit cu gheme de lînă colorată și panglici, care a devenit un semn onorific. Dintre ceremoniile festive, cele mai bogate în manifestări spectacologice sînt însă înmormîntarea și nunta, de care ne vom ocupa mai pe larg.

Înmormîntarea cuprinde un complex de manifestări variate, de la elementele ritual-magice și pînă la cele religioase și laice. Aceasta se va observa mai bine din descrierea ceremoniei.

Mortul este ținut în casă 3—4 zile. În tot acest timp oamenii din sat vin în fiecare noapte să facă de veghe. Unul dintre oaspeți se îmbracă ca moartea (într-un

[1] « Iasă un bou negru pe negru din măgură neagră pe neagră, boncăluind din copite scîntei isca, din gură-i foc ieșea. A ieșit înainte Maica Precistă cu trei stebluțe de leuștean, cu o cofiță de brădan, cu trei stebluțe de usturoi, cu trei stebluțe de iarbă. A ieșit Maica Precistă înainte și să descînte de gîndac. Să dai Maică Precistă de leac» (în cofița de brădan se toarnă apă și în ea se înmoaie iarba, usturoiul și leușteanul de nouă ori).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cearşaf, cu un cuţit şi o coasă de lemn) şi ţinînd în mînă o ulcică cu apă şi o linguriţă, merge în jurul mortului dînd de băut celor din jur şi rostind următoarea frază: « Cine bea are să mai trăiască, cine nu bea după un timp va merge după mort». După aceasta « moartea» iese din încăpere şi cînd se întoarce, mimează că le retează capul celor care au refuzat să bea, iar pe cei « omorîţi» îi dă afară din casă. Tot acest rit este practicat cu scopul de a înlătura tristeţea familiei mortului, de a le îndepărta gîndurile negre.

Alte ori, aceste ritualuri magice sînt înlocuite cu un joc laic, care are acelaşi scop de a înveseli familia: doi oameni sînt legaţi spate în spate, un al treilea este îmbrăcat ca negustor. Suit în cîrca celor doi oameni legaţi spate în spate negustorul intră în casă « călare» spunînd: « am venit să cumpăr nişte vite». Flăcăii îi propun să-i vîndă o fată, iar negustorul o pipăie dacă-i grasă. În hazul celor de faţă urmează tîrguiala, după care negustorul pleacă iar călare, luîndu-şi şi « vita» cumpărată.

Că aceste practici urmăresc înveselirea familiei mortului, o dovedeşte faptul că în nopţile priveghiului se mai joacă « ghicitoarea», care nu-i altceva decît un joc de gajuri, şi « ciocănelul» care nu-i altul decît « bîza» (un flăcău este ascuns cu faţa în pieptul altuia, iar din spate ceilalţi îl lovesc cu un ciocănel, pînă ce îl ghiceşte pe cel care l-a lovit).

La sfîrşitul priveghiului, în ziua înmormîntării, urmează praznicul. Înmormîntarea se face pe seară, iar la groapă se cîntă din trîmbiţă şi flaut. Trîmbiţaşul a cîntat însă şi în zilele de priveghi de acasă. Înmormîntarea se termină cu bocetele bătrînelor, care nu sînt însă bocitoare de profesie.

Este interesant că în practica înmormîntării huţulii au adaptat ceremonialul la specificul satului, făcînd praznicul înaintea înmormîntării, deoarece satul fiind răspîndit, oamenii nu s-ar putea întoarce noaptea la caselor lor uneori la distanţe de 10—15 km.

Interesul dramatic al ceremonialului de înmormîntare îl constituie însă practicarea ritualului morţii, care a devenit o pantomimă comică şi a jocurilor pentru înlăturarea tristeţii, în care pătrund elemente de satiră socială (la adresa negustorului) şi care în desfăşurare foloseşte numeroase elemente dramatice (text) şi spectacologice (costum, mască, deghizament etc.) [1].

Pluguşorul este un joc popular cu specific local în satele huţule, care din punct de vedere teatral poate fi considerat un spectacol perfect organizat. În « pluguşorul» începe să se vadă, puternic, întrepătrunderea elementului bisericesc cu cel laic. La origine o dramă liturgică formată prin adaptarea ritualelor păgîne (mistice) la cele religioase, pluguşorul a evoluat spre o dramă populară semireligioasă, cu foarte multe elemente laice. Din punct de vedere dramatic şi spectacologic — şi în special în forma depistată în regiunea huţulă — pluguşorul creşte în valoare prin subiect, acţiune şi eroi, şi totodată prin numeroasele elemente spectacologice pe care le foloseşte.

Textul dramatic se îndepărtează de textul cunoscut al pluguşorului, răspîndit în întreaga ţară şi în regiunea de şes. La origine, textul pluguşorului, baladă a plugului recitată în ajunul anului de ţăranii romîni, era legat de specificul muncii agricole şi de viaţa plugărimii. În textul pluguşorului huţul au intrat însă elemente specifice activităţilor economice locale: păstoritul şi exploatarea pădurilor. Ceea ce este comun şi versiunii huţule este spiritul satiric la adresa stăpînilor, a exploatării.

[1] Datele asupra obiceiurilor vechi în legătură cu ceremonialul înmormîntării ne-au fost furnizate de către Alexa Rebenciuc şi I. Porşega, Moldova-Sulița, Cîmpulung, reg. Suceava.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu este lipsit de interes să vedem în ce constă plugușorul hușul din punctul de vedere al organizării ca spectacol. « Trupa », care merge în ajunul anului nou cu plugușorul, numără 14—15 flăcăi. Rolurile sînt împărțite dinainte și bine definite. Doi dintre ei poartă buhaiul (făcut dintr-o bărbănță) [1], un altul se deghizează în urs (îmbrăcînd două cojoace mițoase pe dos, unul pe mîini și altul pe picioare; de asemenea își pune și o mască făcută din blană pentru a realiza capul de urs). « Ursul » este purtat de un « țigan », care ajunge să dea impresia aceasta folosind zgură și funingine, atîrnîndu-și zurgălăi și o căldare spartă în spate. Negustorul apare sub forma unui evreu cu o tașcă, cu barbă, cu halat și o coșarcă cu două găini (care nu-s decît niște ciori). Alți doi flăcăi întruchipează baba și moșneagul. Bătrîna e mare, greoaie, cu burtă mare, iar moșneagul poartă mustăți, barbă și plete. Travesti-ul se repetă și în întruchiparea țigăncii vrăjitoare, care poartă un costum din zdrențe, își face o mască adecvată, încadrată de un tulpan și folosește ca recuzită caracteristică ghiocul și cărțile de joc.

Capra nu lipsește nici ea dintre personajele acestei drame populare. E îmbrăcată într-un halat în formă de anteriu, poartă un cap de capră făcut din lemn, ochi de sticlă, cornițe reale și o falcă mobilă. Întreg costumul este decorat cu panglici și hîrtii colorate.

În afară de trei muzicanți — un viorist, un cobzar și un flueraș — nemascați — și de trei sau patru « urători », îmbrăcați de sărbătoare, mai întîlnim șeful de echipă, care din punct de vedere teatral are exact rolul regizorului.

Trupa astfel constituită pornește prin sat. Vine într-o curte sub fereastră și urează « plugușorul ». După urare flăcăii sînt poftiți în casă și abia acum, după ce ursul se închină gazdei și cere de băut, iar capra caută prin oale de mîncare și cere bani, va începe adevăratul spectacol.

Fiecare membru al trupei își va juca acum rolul pe care îl are, țiganca simulează că fură, vrăjitoarea ghicește, ursul joacă ursăreasa și se leagă de fetele din casă, baba și moșneagul joacă hușulca bătrînească improvizînd un « sketch » în care baba se plînge că moșneagul « i-a făcut burta » iar moșneagul acuză infidelitatea babei, care ar fi însărcinată de un drăguț. Cearta moșneagului cu a babei se termină prin intervenția ursului, care-i desparte.

Din casă trupa pleacă cîntînd în cor « mulți ani trăiască » în afară de « animale » care mimează în același sens, dar nu cîntă.

Totul are un ritm de desfășurare foarte rapid și se bazează în cea mai mare măsură pe pantomimă și text improvizat, ceea ce ne sugerează desigur ideea comediei dell'arte. Dacă ținem seama de multiplele elemente scenice folosite, de mijloacele variate de a reda personaje sau animale — deghizament, măști, travesti-uri etc. — de faptul că actorii se servesc de o recuzită caracterizantă din punct de vedere social, că textul este — chiar improvizat — legat de viața satului, sau că cei deghizați în animale nu au voie să vorbească, nu se poate să nu remarcăm caracterul realist, laic, al acestei drame populare [2].

Nunta. Ca și în alte regiuni ale țării, nunta este și în satele hușule cea mai bogată ceremonie. Nunta hușulă este o manifestare complexă, care înglobează elemente ritual-magice, religioase și laice; totodată nunta hușulă este, prin manifestările ei artistice, un amestec de comic și tragic, de lirism și melancolie. De multe

---

[1] bărbănță = putină de brînză.

[2] Dat fiind faptul că nu ne-am putut afla la fața locului în ajunul anului nou, prezentarea jocului este făcută după relatările confirmate ale mai multor localnici.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ori în desfășurarea ceremonialului de nuntă — excluzînd slujba religioasă propriu-zisă — intervin cîntece nostalgice, triste, melopei care dau glas adesea nemulțumirii miresei — în special că a fost măritată fără asentimentul său. Pețitul se făcea cu săptămîni înainte de nuntă și de foarte multe ori fără asentimentul soților — prin înțelegerea între părinți, sau ginere și părinți.

Nunta, care ține 3—4 zile, se face în mod simultan și la casa flăcăului și la cea a fetei. Ceremonialul de nuntă începe prin marcarea noii situații de viață în care intră soții. La mireasă aceasta se petrece prin punerea cununii de mireasă [1]. Înainte de a împodobi mireasa cu cunună, are loc un ritual de natură magică, un soi de horă de participare, în jurul unei mese pe care se află o strachină cu grîu, un colac, un pahar cu miere și cununa așezată pe strachină. Cununa îi este dăruită fetei de părinți și i-o îmbracă femeile. Cîntecul care însoțește această ceremonie este un cîntec de jale [2]. În tot timpul ceremoniei de nuntă mireasa este însoțită de două « druște » (un soi de domnișoare de onoare), care pregătesc miresei doi buhași împodobiți și care se înfig în pîini așezate pe o masă, unde se mai pun o sticlă cu apă, una cu rachiu, strachina cu grîu, un colac și paharul cu miere.

În jurul acestei mese, în fața căreia stă mireasa, vor juca musafirii, înconjurînd de trei ori masa în direcția soarelui. Acest ritual e însoțit de muzică veselă și chiuituri, iar după aceea — spre asfințitul soarelui — nuntașii ies afară pentru a completa acest ritual al belșugului, jucînd în jurul mamei miresei, care-i împroașcă cu grîu și binecuvîntează cu pîine și miere. O dată acest ceremonial încheiat, nuntașii reintră în casă, unde începe petrecerea. În timpul petrecerii de sîmbătă se joacă toată noaptea horele locale, dar nu înainte ca părinții să joace, primii, huțulca bătrînească.

Duminică dimineața, acasă la fiecare dintre miri, se pregătesc alaiurile. După repetarea ritualului din jurul mesei, înainte de plecarea spre biserică, se spune « cîntecul de iertăciune ». Este vorba de un cîntec care conține sfaturi pentru mireasă, în care sînt exprimate însă idei extrem de interesante în legătură cu superioritatea omului:

> « Domnul Dumnezeu a împodobit pămîntul cu crînguri, cu păduri, cu ierburi, cu pești, cu mări și cu tot felul de lucruri prețioase. A împodobit Domnul Dumnezeu pămîntul și zice: « Ce-i lumea asta dacă nu-i peste ea un țar? » . . . S-a apucat Dumnezeu și l-a creat pe Adam și l-a pus ca țar. Merg la dînsul crîngurile, ierburile, fiarele și i se închină ca unui țar adevărat ».

---

[1] Cununa de mireasă e făcută din petece de mătase pe care se cos frunze de « bervinok ». În cunună se pun căței de usturoi, pentru ca mireasa să nu ispitească — de deochi. Frunzele de bervinok se ung cu miere și pe ele se lipesc foițe de bronz.

[2] Versiunea cea mai frecventă este cea culeasă, între alții, de la Nicolae Lețcan a lui Gavril (Moldova-Suliță):

« Fremăta Bucovina cînd înmugurea
Plîngea fata cînd se mărita
Nu fremăta Bucovino atît de înverzită
Nu plînge, nu plînge fetițo, așa tinerică
Nu fremăta Bucovino într-un fel tot va fi,
Nu plînge, nu plînge fetițo — îți va fi bine . . .
— Cum n-aș fremăta așa înverzită,
— Cum n-aș plînge eu așa tinerică,
— Cum n-aș plînge și n-aș boci,
— După cele podoabe la mama purtate ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sentimentul de superioritate a omului față de celelalte animale și față de natură este dublat de sentimentul bucuriei creării și existenței femeii, de bucuria convieţuirii în doi.

> « Cînd s-a sculat Adam și a văzut ce stă culcat lîngă dînsul, cu lumea întreagă nu s-a bucurat atît, cît s-a bucurat cu soția sa Eva.
>
> Și grăiește Domnul către Adam: — « Adame, Adame, nu ți-am luat osul din braț, ca bărbatul să stingherească pe soția sa. Adame, Adame, nu ți-am luat osul nici din picior, ca bărbatul să fie mai mic decît soția sa. Dar ți-am luat osul din coasta stîngă, chiar de sub inimă, pentru ca acești copii să-și cadă unul altuia la inimă ».

Cîntecul de iertăciune se încheie cu o urare de belșug și înmulțire:

> « Iertați o dată și a doua oară și a treia oară să fie acești copii harnici cum e albina, bogați cum e pămîntul, veseli cum e primăvara și roditori cum sînt șoarecii ».

La sfîrșitul cîntecului mirii aruncă peste cap apa din paharele ce se aflau în fața lor. Dacă măcar un strop de apă cade pe cineva din jur, înseamnă că fata a fost cinstită și i se dă iertăciune.

Alaiurile pornesc apoi spre biserică într-o întrecere însoțită de cîntece și chiuituri. Alaiul care va ajunge primul va arăta și cine va fi primul în viață, mirele sau mireasa.

După ceremonia religioasă alaiurile pornesc fiecare la casele de unde au pornit. Mirele trimite apoi 4—5 căruțe (sănii) cu vătășel și cu rachiu, să aducă mireasa la el și o dată cu mireasa vîne întreg alaiul.

Petrecerea de la întoarcere începe cu reeditarea ceremonialului din jurul mesei. Acum intervine însă și un joc comic, la care participă mirii. E vorba de tîrgul dintre mire și mireasă. Mireasa se ascunde și altă femeie, împodobită cu cununa de mireasă, cu fața acoperită, este prezentată ca mireasă. Mireasa falsă e prezentată de « cavalerii mirelui » iar în spatele lor stă mireasa adevărată. Dialogul ce are loc este naiv, dar semnificativ:

> Cavalerii îl întreabă pe mire: — « Vă place marfa noastră? » La care mirele răspunde: — « Ne place, dar vreau să văd cu ce vă lăudați », la care cavalerii cer aur, 1000 de galbeni. Mirele promite: « Eu dau, dar vreau marfă adevărată, dacă e pentru mine ».

Cavalerii îi arată « marfa » la care mirele protestează:

— « Asta nu-mi place, să-mi dați marfa mea mai frumoasă, după care am venit eu ». La aceasta cavalerii îi arată mireasa adevărată, iar însoțitorii mirelui năvălesc cu bastoane asupra cavalerilor care au tîrguit mireasa și au luat pe ea bani sau un butoiaș de rachiu [1].

Această tradiție a răscumpărării miresei este urmată, de cele mai multe ori, de o altă practică tradițională, a « paharului dulce », care are două sensuri.

În prima versiune, « paharul dulce » este un mijloc de a « controla » dacă mireasa e cinstită. Dacă fata e necinstită, mirele îi dă socrului să bea rachiu

[1] Dialogul este ocazional și foarte redus față de desfășurarea și durata « răscumpărării ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dintr-un pahar de lemn găurit în fund. Cînd tatăl fetei ia paharul să bea, rachiul se scurge pe jos și toată lumea află de necinstea fetei.

Paharul dulce mai are și o altă practică — mai ales la nunțile mai sărace. Paharul dulce trece din mînă în mînă și fiecare oferă tinerilor căsătoriți daruri necesare încropirii noii gospodării. După paharul dulce, miresei i se pune basmaua simbolică de nevastă și mirii pleacă la culcare.

Nuntașii continuă petrecerea și jocurile [1]. La reapariția mirilor se organizează masa pentru brîuleț, la care nuntașii fac daruri pentru copilul ce se va naște. Nunta se termină cu cîntecul pentru mireasă. Cîntecul pentru mireasă sau cîntecul de scoatere a cununii este un cîntec vechi și trist, care descrie perspectivele sumbre ale miresei, care va avea de făcut față atîtor greutăți pe care nu le-a cunoscut ca fată:

« Plîngea fata în Lunea întîia
Coroniţa verde din cap cînd îi scoteau,
Plîngea fata în Marţea a doua,
I-a dat cruda soartă sute de ghicitori de dezlegat.

Plîngea fata în Miercurea a treia,
A lovit-o cruda soartă drept în faţă
Plîngea fata în Joia a patra,
Căci cruda soartă osişoarele începu a i le frămînta.

Plîngea fata în Vinerea a cincea,
E greu să scoţi la lucru beţivanul din cîrciumă,
Plîngea fata în Sîmbăta a şasea,
Pregăteşte-te soartă crudă şi du-te la muncă,
Pregăteşte-te soartă crudă, şi du-te de te îneacă.

Pregăteşte-te soartă crudă, du-te de te îneacă,
Şi după mine tinerică nu te mai tîrî.
Şi eu mă voi duce la rîu, şi mă voi îneca,
Şi cînd la apă te vei duce, de gît eu m-oi anina;
Şi vei veni după apă cu două cofiţe,
Şi eu de gît mă voi prinde cu mîinile amîndouă.

Plîngea, Plîngea Duminica a şaptea:
Acum, dragă mamă, nimic nu mai pot face,
Soarta netrebnică nici n-o poţi schimba, nici n-o poţi vinde.
Căci aşa trebuie, cu soarta netrebnică viaţa să ţi-o scurtezi ».

Concluzia cîntecului, ca și întregul lui conținut, de altfel, este legată de condiția de viață a femeii, în urmă cu ani, de moravurile care o puneau în inferioritate și o făceau să se resemneze cu soarta.

Din prezentarea acestor cîteva aspecte ale ritualurilor, ceremonialurilor, jocurilor și cîntecelor huțule, reiese cu claritate că în toate se resimte o puternică

[1] La nuntă, în afară de cîntecele ocazionale pomenite, se cîntă huțulci bătrînești, cazacioc, cîntece rusești și doine la trîmbiță și la tilincă. La petrecere se mai cîntă horele și jocurile enumerate la început și uneori apare și valsul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

influență rusă-ucraineană, specifică regiunii cercetate și totodată că elementele de influență romînească au avut o permeabilitate mai mare în obiceiurile horale și de joc, ca și în colinde.

În toate aceste manifestări, cu caracter teatral — și pe care le subînțelegem sub formula generală de dramă populară (huțulă) — se păstrează încă elemente magice rituale, specifice celor mai vechi și simple forme ale dramei populare. Date fiind condițiile specifice de dezvoltare economico-sociale, caracterul de viață închisă al acestei populații transplantate și cu o nostalgie puternică după meleagurile părăsite, elementele magice, rituale, s-au păstrat pînă în zilele noastre, iar procesul de trecere de la drama rituală magică la ceremoniile religioase, și apoi la laicizarea acestora, este un proces lung desfășurat pe secole și care încă nu s-a încheiat. Ultimele decenii au adus totuși o laicizare mai rapidă, dată fiind intensificarea exploatării la care această populație a fost supusă. Însuși caracterul trist, nostalgic, al multor cîntece, jocuri și practici tradiționale huțule, se explică nu numai prin înstrăinarea acestei populații deplasate, dar mai ales prin faptul că rînd pe rînd ea a fost supusă exploatării austriace, țariste, sau monarhiei romînești.

În această perioadă de altfel — sfîrșitul secolului al XIX-lea și primele patru decenii ale secolului al XX-lea — apar în producțiile populare huțule elemente protestatare, direct amenințătoare sau cu un conținut satiric la adresa exploatatorilor, a monarhiei, a războiului, a armatei imperiale. Drama populară huțulă se îmbogățește astfel în realism prin caracterul ei combativ și temele legate de viața țărănimii. Spiritul satiric, comic, al dramei populare — care din nou îi întărește realismul — se va manifesta tot mai mult chiar în cadrul ceremoniilor religioase și semireligioase festive, după cum am văzut la plugușor, nuntă sau înmormîntare.

Caracterul teatral al tuturor acestor manifestări devine evident și numai prin cunoașterea — mai mult sau mai puțin în amănunt — a mijloacelor de practicare a lor. În aproape unanimitatea aspectelor dramei populare huțule întîlnim numeroase elemente spectacologice. Chiar atunci cînd lipsește dialogul (textul dramatic), acesta este înlocuit prin mijloacele clasice de expresivitate scenică: mimica, gestul, atitudinea. În formele mai complexe ale dramei populare huțule — atît la cea ritual-magică, cît și la cea semireligioasă sau laică, este folosită punerea în scenă, desfășurarea jocului, ceremonialului etc., avînd o formă teatrală organizată și care folosește mijloacele spectacologice cele mai variate, recuzită, travestiuri, deghizamente, măști ș. a.

Cu cît conținutul manifestării respective este însă mai apropiat de viață, de drama populară laică, cu atît și formele spectacologice ale acesteia se îmbogățesc în elemente realiste, din ce în ce mai numeroase în procesul de evoluție al dramei populare huțule.

О ГУЦУЛЬСКОЙ НАРОДНОЙ ДРАМЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В настоящем труде представлены результаты исследований, произведенных на местах в Сучавской области, касающихся народных артистических выступлений театрального характера. Интерес, представляемый этими исследованиями, увеличивается благодаря тому, что смешение населения, румын и гуцулов, дает возможность изучения взаимных влияний румынской и гуцульской народной драмы.

В вышеуказанной местности, формы народной драмы весьма разнообразны. как в области магических церемоний и ритуалов, так и в области религиозных и светских церемоний.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Из изучения гуцульских ритуалов, церемоний, танцев и песен вытекает, что во всем чувствуется сильное русско-украинское влияние, характерное для исследуемой местности, и что, в то же время, элементы румынского влияния проникли в большей степени в хороводные и плясовые обычаи, чем в коляды.

Во всех выступлениях, носящих характер зрелища, которые подразумеваются под гуцульской драмой, еще сохраняются магические ритуальные элементы, характерные для старейших и простейших форм народной драмы.

Вследствие специфических условий социально-экономического развития и замкнутой жизни этого народа-переселенца, испытывающего сильную тоску по покинутым местам, ритуальные магические элементы сохранились до наших дней, а процесс перехода от ритуальной магической драмы к религиозным церемониям и, в конце концов, к приобретению ими светского характера, является процессом длительным, протекавшим в течение столетий и еще незаконченным. Последние десятилетия вызвали ускорение этого процесса, благодаря усилению эксплуатации, которой это население подвергалось. В конце XIX века и в первые десятилетия XX века в гуцульском народном творчестве появляются протестующие элементы с сатирическим содержанием, направленным против эксплуататоров, монархии, войны, имперской армии. Реализм гуцульской народной драмы обогащается ее боевым характером и сюжетами, связанными с жизнью крестьянства.

Все формы гуцульской народной драмы содержат многочисленные театральные элементы, носящие характер спектакля: от диалога вплоть до классических приемов сценической выразительности — мимики, жеста и т. д. В более же сложных формах гуцульской народной драмы используются мизансцены и разнообразные сценические средства: переодевание, ряженье, маски, грим, бутафория и т. д.

ASPECTS DU DRAME POPULAIRE HOUTSOULE

(RÉSUMÉ)

Ce travail présente certains résultats obtenus par suite de recherches faites sur place, dans la région de Suceava, sur les manifestations artistiques populaires d'un caractère théâtral. L'intérêt des résultats de ces recherches se trouve accru du fait que le mélange de populations — roumains et houtsoules — offre l'occasion d'étudier les influences réciproques du drame populaire roumain et houtsoule.

Dans la région respective, les formes du drame populaire sont très variées, tant dans le domaine des cérémonies et des rituels magiques, que dans celui des cérémonies religieuses et laïques.

L'étude des rituels, cérémonies, jeux et chants houtsoules montre que tous se ressentent d'une forte influence russo-ucrainienne, spécifique de cette région, et que les éléments d'influence roumaine ont eu une plus grande perméabilité dans les coutumes des « hora » et des danses ainsi que dans les chants de Noël (« colinde »).

Dans toutes les manifestations ayant un caractère de spectacle — qu'on sous-entend par drame populaire houtsoule — les éléments magiques rituels, spécifiques des plus anciennes et des plus simples formes du drame populaire, sont encore conservés.

Etant donné les conditions spécifiques de développement économique et social, la vie confinée de cette population, transplantée et ayant la nostalgie de la terre ancestrale, les éléments rituels, magiques, se sont conservés jusqu'à ce jour et la transition du drame rituel magique aux cérémonies religieuses et, par la suite, à la laïcisation de ces dernières, constitue un long processus s'étendant le long des siècles et qui ne s'est pas encore achevé. Les dernières années, l'action de laïcisation s'est accélérée du fait de l'intense exploitation à laquelle cette population avait été soumise. A la fin du XIXe et au début du XXe siècles apparaissent, dans les productions populaires houtsoules, des éléments protestataires, avec un contenu satirique à l'adresse des exploiteurs, de la monarchie, de la guerre, de l'armée impériale. Le réalisme du drame populaire houtsoule s'enrichira désormais, grâce à son caractère combattif et par les thèmes rattachés à la vie des paysans.

Toutes les formes du drame populaire houtsoule contiennent bon nombre d'éléments de théâtre, spectaculaires, depuis le dialogue et jusqu'aux moyens classiques de l'expression scénique: mimique, gestes, etc., allant, dans les formes plus complexes du drame populaire houtsoule, jusqu'à l'utilisation de la mise en scène et de moyens spectaculaires variés, tels que: travestis, déguisements, masques, maquillage, accessoires.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ION GHICA ȘI TEATRUL NAȚIONAL

de MIHAI FLOREA

Adeseori, unele mici note rămase în paginile ziarelor și documentelor vremii oferă cercetătorului indicații prețioase, care, urmărite atent, cu migală, ajung să dezvăluie lucruri uitate, sau sortite uitării, interesante și noi pentru cititorul de azi.

E cazul cuvintelor rostite de ministrul cultelor, G. Chițu, cu ocazia discutării în Parlament a proiectului organizării Societății dramatice, în 1877, elocvente în a demonstra dezinteresul material total cu care pașoptistul Ion Ghica, ajuns la 61 de ani, accepta să vină în fruntea direcției generale a teatrelor din Romînia:

> « Domnilor, eu mi-am făcut mai mult o achitare de conștiință declarîndu-vă că Dl. Ion Ghica mi-a spus că dacă i se va acorda vreo diurnă, d-sa își va da demisiunea, căci nu primește nimic» [1].

Conștiincios și pasionat în toate îndeletnicirile cărora li se dedica pentru vreme mai scurtă sau mai îndelungată, Ghica și-a prestat cu dragoste — și cu mare competență — și funcțiunea de conducător al vieții teatrale în cele patru stagiuni dintre 1877 și 1881.

Ancorat adînc în viața politică, socială, economică și culturală a țării, încă de pe vremea Societății *Frăția*, Ghica își orientează activitatea sa de director al teatrelor pe un drum ale cărui poteci coboară din trecutul său de luptător pașoptist care, ca nimeni altul, înțelesese, acceptase și prețuise pe Bălcescu, poteci care, cu scurgerea vremii se lărgesc, alteori se îngustează, sensul lor rămînînd însă totdeauna progresist și democratic.

Textele privitoare, la teatru, rămase de la Ion Ghica, sînt expresia unor concepții generale înaintate, de boier luminat, ale cărui aspirații s-au împletit mai mult cu cele ale poporului, decît cu cele ale clasei din care făcea parte.

Ideile sale politice și sociale păstrează pe alocuri o notă de conservatorism, aceasta neîmpiedicîndu-l să fie receptiv la formele noi și să ridice critici ascuțite la adresa celor care batjocoreau idealurile revoluționare, pentru împlinirea cărora Ghica nu precupețește nici forță, nici timp, nici bani.

El afirmă și susține ideea de progres ca o lege inevitabilă a dezvoltării societății și consideră revoluția de la 1848 drept rezultatul firesc al unui proces istoric obiectiv, apropiindu-se astfel de gîndirea înaintată a prietenului și tovarășului său de luptă Bălcescu. Pe conservatori îi numește « ruginiți », iar clasa cealaltă, burghezia,

---

[1] *Monitorul Oficial*, 1877, nr. 57, p. 1833.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este botezată « a spoiților »; Ghica osîndește deopotrivă și conservatorismul înrăit al moșierimii retrograde și tendințele cosmopolite ale anumitor pături ale burgheziei.

Pe fondul ideologic și politic al luptătorului pașoptist consecvent, se țes ulterior opiniile cu caracter estetic ale omului de cultură. Așa se explică prețuirea pe care Ghica o acordă literaturii populare și celor mai buni scriitori ai noștri de la Donici și Alexandrescu pînă la Alecsandri și Caragiale; după cum tot așa se explică înțelegerea de către Ghica a literaturii și artei ca « monumente nedestructibile rădicate de lucrarea colectivă a spiritului și a puterii omenești » și ca oglinzi care « înregistrează ideile, credințele și cunoștințele » societății.

E neîndoios că ceea ce îl duce pe Ghica la enunțarea unor idei avansate în problemele de literatură și artă este învingerea unei contradicții principale între poziția sa socială și acțiunile sale de om de cultură; învingerea acestei contradicții îl situează pe Ghica pe o poziție net opusă intereselor și vederilor clasei sale, apropiată în schimb de viața și cerințele poporului.

*

Legea privitoare la organizarea și administrarea teatrelor din Romînia, al cărui proiect îi aparține lui P. Grădișteanu, este trecută în primăvara anului 1877 prin parlament și votată. După direcția lui Odobescu scaunul directorial este ocupat cîtva timp de Cornescu, apoi rămîne vacant. E nevoie de un om cu greutate, autoritar și competent. Țele sînt încîlcite, actorii dezbinați în grupări — uneori ostile — publicul furat mai cu osebire de extravagențele trupelor străine și cineva trebuie să vină să pună ordine și să urce, dacă se poate, pe o treaptă mai înaltă tradiția sănătoasă și nu lipsită de glorie a teatrului romînesc. Sorții cad asupra lui Ion Ghica. Numirea lui în funcția de director al teatrelor constituie un eveniment de seamă pentru mișcarea teatrală romînească. Ghica vine cu un prestigiu pe care, poate, numai Odobescu îl mai avusese. Ce-l face pe Ion Ghica să accepte directoratul, este o întrebare al cărei răspuns se va ivi la sfîrșitul acestui articol.

Cunoscut este că el nu fusese străin de teatru și avusese legături cu scena încă de pe vremea Filarmonicii. Într-una din scrisorile către Alecsandri el face mărturisirea, nu lipsită de oarecare pitoresc, că: « am parastisit [1] pe Fiii lui Brutus cu epicul Aristia și am trăit un an întreg cu blajinul Likiardopolu, care cînta din Norma pe psaltichie » [2]. După parastisirea « Fiilor lui Brutus », înainte de a pleca la studii în Franța, Ion Ghica lasă unchiului său, Ion Cîmpineanu, traducerea *Prețioaselor* lui Molière, care vede lumina tiparului în 1835 în tipografia lui Eliade.

Cu un an înainte de izbucnirea revoluției de la 1848, Ion Ghica se află printre semnatarii unui apel către Dimitrie Ghica, cel în casele căruia jucase teatru Aristia și elevii săi, cerîndu-i să primească a deveni patron al teatrului:

> « Ce este un teatru pentru orice nație, și cît poate cel național într-o țeară unde literatura și gustul lipsesc cu totul, aceste le știi mai bine și decît noi; știi asemenea că direcțiunea teatrului romînesc, văzînd că nu-l mai poate susține cu inima ei, ne cere ajutor.
>
> Noi, dar, te chemăm pe luminația ta . . . siguri fiind că vei asculta chemarea noastră și glasul inimii și vei primi titlul și sarcina de patron al Teatrului Național, ajutîndu-l cu puterile și luminile ce prin naștere, prin studii și călătorii ai dobîndit, făgăduindu-ți din parte-ne că te vom ajuta cu toate ale noastre . . . » [3].

---

[1] A parastisi = a reprezenta.

[2] Ion Ghica, *Scrisori către Vasile Alecsandri*, București, 1953, p. 123.

[3] *Scrisoare către Principele Dimitrie Ghica în cestiunea Teatrului Național*, în Anul 1848 în *Principatele Romîne*, vol. I, București, 1902, p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Documentul e semnat de N. Golescu, Ion Ghica, Gr. Alexandrescu, I. Voinescu II și C. A. Rosetti. Scrisoarea nu are numai o însemnătate istorică ci ea atestă și grija lui Ghica pentru starea teatrului romînesc. Acest interes pentru situația teatrului continuă și după mișcarea revoluționară de la 1848, cînd Ghica face o foarte sumară apreciere îndeosebi asupra repertoriului care se juca:

> « Le théâtre rouman, empâté dans ses traductions de Voltaire, de Racine et de Molière, reçut une véritable vie par les écrits d'Alecsandri, heureusement secondé par Millo, jeune homme d'un immense talent dramatique. Alecsandri ne peut manquer de rendre de grands services aux mœurs, et aux habitudes; ridendo castigat mores, il a le bon esprit, non de réformer, non de bouleverser, mais de restaurer, de polir, d'ennoblir; on l'a compris; sa réputation grandit tous les jours, et l'affection des roumans lui est acquise. Il sera un jalon éternel dans la littérature roumane» [1].

Textul datează din 1853, Ghica recunoaște imensul serviciu pe care Alecsandri îl făcea teatrului pe linia creării dramaturgiei originale, dar nu sezisează conținutul nou, revoluționar al satirei lui din această perioadă.

Aceste cîteva documente și fapte istorice la care s-a făcut referire vădesc legăturile foarte timpurii pe care le-a avut Ghica cu teatrul.

După directoratul lui Odobescu, teatrul e în declin și e pîndit de perspectiva ruinării și destrămării forțelor actoricești. Drumul în jos pe care apucase teatrul este o realitate pe care martori oficiali și de prestigiu ai vremii o atestă. Spicuim, pentru edificare, din raportul care precede proiectul de lege, semnat de Ion Cîmpineanu și citit de Petre Grădișteanu în ședința Camerei, din 3 martie 1877:

> « . . .după perioada strălucită care a fost la origine, cînd asociațiunea filarmonică era înconjurată și susținută de toți oamenii de bine, a venit perioada a doua, dacă putem zice astfel, perioadă în care scena romînă a lîncezit și n-a avut decît o existență precarie, susținută mai ales prin talentul și curajul a cîtorva artiști, care au sacrificat o existență întreagă luptînd cu dificultățile materiale crescînde din zi în zi și cu indiferentismul particular chiar, spre a împiedica de a dispărea această instituțiune» [2].

Raportul cuprinde pasaje de condamnare directă a politicii de nesprijinire și neîncurajare, dusă de stat.

> Teatrul « a fost lăsat în părăsire, ba, chiar mai mult, i s-au impus niște sarcini atît de mari, încît societatea de artiști romîni vede cea mai mare parte din rețetele serale mergînd în diferite taxe destinate a acoperi cheltuielile care n-ar trebui să apese asupra teatrului; situațiunea este astfel încît statul, nu numai că nu dă nimic pentru scena romînă, dară primește de la dînsa» [3].

Și Ion Cîmpineanu observă cu amărăciune că, în felul aceasta, teatrul nu numai că nu poate progresa, dar el este lipsit de putința de a răspunde chemării sale de factor educativ social.

---

[1] G. Chainoi (Ion Ghica), *Dernière occupation des Principautés danubiennes par la Russie*, Paris, 1853, p. 76.

[2] Ion Cîmpineanu, *Raport*, *Monitorul Oficial*, 1877, nr. 57, p. 1827.

[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Răul însă nu constă numai aici. El mai constă și în răspîndirea crescîndă a multelor și variatelor spectacole care, în loc să serve cel puțin de moralizare a societății, contribuiesc a îndeplini un scop cu totul opus.

Familii întregi, junimea, în loc de a-și împodobi mintea și inima prin ascultarea unei opere teatrale într-un teatru care se respectă, este solicitată de ieftinătatea prețului să meargă să-și petreacă serile în acele săli, unde întreprinderea privată poate a se folosi prin micșorimea neînsemnată a cheltuielilor serale, dară unde publicul nu poate trage nici un profit moral» [1].

În felul acesta își argumentează Cîmpineanu chemarea pe care o adresează deputaților, cerîndu-le să chibzuiască și să voteze legea pentru organizarea și administrarea teatrelor din Romînia:

« În adevăr, dacă o Cameră liberală nu poate și nu trebuie să piardă din vedere ceea ce poate contribui la dezvoltarea instrucțiunii și educațiunii publice, cu atît mai mult ea trebuie să se ocupe de scena romînă, de teatrul național, destinat a deștepta și întreține sentimentele frumoase și aspirațiunile nobile. În teatrul național se văd reproduse scene din istoria noastră națională, acolo se reamintesc generațiunilor moderne faptele mărețe ale glorioșilor noștri străbuni; acolo, în fine, junimea poate găsi tipuri de eroi, de cetățeni mari, de romîni buni, ce ea cîntă și trebuie a imita.

Scena romînă a fost poate, în parte, leagănul deșteptării noastre naționale» [2].

La numai cîteva zile după rostirea acestui discurs, Ion Ghica, viitorul director, îi scrie lui Ollănescu, printre altele, o frază care pare ruptă din raportul lui Cîmpineanu:

« Arta dramatică are darul exclusiv de a face să trăiască, să cugete și să vorbească eroii peste secoli, precum vorbeau și lucrau cînd erau în viață » [3].

Se stabilește astfel o punte de la punctul de vedere patriotic ce stătuse la baza redactării raportului lui Cîmpineanu, la poziția nu mai puțin patriotică a lui Ghica, de pe care va căuta să dea viață noului regulament cu privire la funcționarea teatrelor.

Totodată se continuă o tradiție de luptă ale cărei începuturi le inițiase Cîmpineanu-tatăl și alții, cu 44 de ani în urmă, la înființarea Filarmonicii. Printre junii de atunci, care își uniseră forțele în jurul societății, se număra și Ion Ghica. Era în pragul veacului al XIX-lea. Către sfîrșitul secolului, după ce teatrul fusese consolidat, înzestrat cu o clădire și cu un repertoriu în limba romînă, Cîmpineanu-fiul e acela care susține și aduce înaintea parlamentului ideea organizării teatrului ca instituție de stat.

Greutatea înfăptuirii acestei idei solicită forțe încercate. Ar fi fost greu de găsit un om mai demn, mai priceput și mai pasionat în lupta pentru înnoiri, căruia să i se încredințeze această răspundere, decît Ion Ghica. Și fostul filarmonist nu pregetă să o primească.

În lumina acestor fapte, discursul de recepție rostit de Ghica la Academie, închinat memoriei lui Cîmpineanu, nu apare ca un simplu compliment de rudenie,

---

[1] Ion Cîmpineanu, *Raport*, *Monitorul Oficial*, 1877, nr. 57, p. 1827.

[2] *Ibidem*.

[3] *De la cei ce nu mai sînt*, în *Literatură și artă romînă*, București, 1898, nr. 12, p. 736.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ci ca un act de dreaptă și adîncă cinstire pe care un om onest o aduce aceluia de la care a învățat să-și iubească patria și așezările ei de cultură. « Cele trei luni de libertate au lăsat urme adînci în inimile romînilor; gurile se pot astupa dar ideile nu pot fi omorîte» [1], îi scrisese Cîmpineanu nepotului său, la 1848. Păstrător al acestui sfat, al acestui crez, Ghica a putut să înțeleagă, să vadă și să aprecieze rolul și rîvna patriotică a lui Cîmpineanu în înfiriparea și consolidarea teatrului romînesc, scriind în discursul său cele ce urmează:

> « S-a pus în capul Societății Filarmonice, a înființat școala în care s-au format mai mulți artiști dramatici romîni și a devenit fondatorul teatrului național. Într-acest ram al literaturii el vedea mai mult decît o școală de moravuri; pe lîngă glorificarea faptelor și caracterelor celor mari, era pentru dînsul un mijloc de a da romînismului un avînt și de a deștepta simțul național. Memoria lui va fi neștearsă în inimile autorilor și artiștilor noștri dramatici. Printr-însul romînii au putut cunoaște pe Racine, pe Corneille, pe Molière și pe Alfieri.
>
> Într-o luptă continuă, de mai mulți ani, în contra indiferenței și a relei voințe, lesne de înțeles, în contra teatrului național, din partea unui guvern care nu putea decît să caute să placă străinului, și-a mistuit o mare parte a averei sale» [2].

★

Noua lege a teatrelor, pe care Ghica o aplică în mod riguros, conține un articol referitor la piesele originale:

> « Art. 26. Nici o piesă nouă, traducție sau originală, nu va putea fi jucată fără prealabila autorizare a direcțiunii generale, cu avizul comitetului, fiind bine înțeles că acest control se va exercita numai din punctul de vedere al esteticii și aceasta numai pe scena teatrului național» [3].

Conform acestei prevederi, ia ființă un comitet compus din Ion Ghica, G. Sion, Ed. Wachmann, V. A. Urechia, C. Stăncescu. Grija alcătuirii repertoriului revenea acestui comitet în care un rol hotărîtor avea, bineînțeles, directorul. În problemele repertoriului, Ghica este preocupat deopotrivă de încurajarea și promovarea lucrărilor originale, ca și a traducerilor sănătoase:

> « Intenția mea a fost necontenit să se joace bunele piese ale autorilor noștri, și cum nu se puteau da pe săptămînă decît trei reprezentații, jucau printre picături traducții din comediile teatrului francez» [4],

își mărturisește Ghica punctul de vedere după care s-a condus în alcătuirea repertoriului. Răspunzînd unor insinuări și acuzații ce-i fuseseră aduse în presă, el expune pe larg poziția sa și principiile după care se călăuzește în politica repertoriului. Iată procedeul urmat în analiza și selectarea pieselor care se prezentau spre lectură comitetului:

---

[1] Ion Ghica, *Discurs de recepție despre Ion Cîmpineanu*, rostit la 28 martie 1880, *Analele Academiei Romîne*, seria II-a, tom. II, Sesiunea generală a anului 1880. Secțiunea a II-a *(Discursuri, Memorii, Notițe)*, vol 2, p. 56.

[2] *Ibidem*, p. 47.

[3] Ion Cîmpineanu, *Raport*, *Monitorul Oficial*, 1877, nr. 57, p. 1829.

[4] Ion Ghica, *Scrisoare către Ollănescu*, datată Londra, 2.XI.1883, în *Literatură și artă romînă*, 1898, nr. 12, p. 738–739.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Piesele care au venit cu cereri formale, fie cu nume deschis, fie cu nume sigilat, s-au dat totdeauna la unul din D-nii membri ai Comitetului, care conform Regulamentului Theatrelor, după ce a citit-o împreună cu directorul de scenă, și-au dat părerea sa în scris, părere supusă în urmă Comitetului. Aceste piese de cele mai multe ori au fost citite din scoarță în scoarță și Comitetul s-a pronunciat în cunoștință de cauză. Hotărîrea Comitetului s-a comunicat autorilor . . . » [1].

Dosarele cu procese verbale, aflate la Arhivele statului, consemnează întradevăr toate ședințele în care erau luate în discuție piesele originale ori traducerile înaintate Comitetului. Aprobarea sau respingerea unei piese avea loc totdeauna pe baza unui referat scris, e drept, foarte scurt, făcut de unul din membrii comitetului. Există toate temeiurile să credem că cercetarea lucrărilor originale se făcea cu conștiinciozitate și competență. Ghica însuși vorbește de acest lucru:

« Credeți, Domnule Redactor, că este foarte meritoriu din partea Comitetului de a ceti toate piesele cîte se prezintă și a le cerceta așa de conștiincios precum face și credeți că acele de respins sînt mai numeroase decît acelea care s-ar putea pune în scenă cu succes. Aceasta este natural, fiindcă este mult mai lesne a se crede cineva autor dramatic decît a fi» [2].

I se mai adusese lui Ghica acuzația că ar fi pus teatrul « la dispoziţiunea amicilor și favoriților », la care el răspunde, nu fără ironie, că într-adevăr există unii autori care « devin de drept amicii și favoriții direcțiunii, ai comitetului, ai societarilor, ai tuturor artiștilor și chiar ai publicului ». Cine sînt aceia care cîștigă simpatia și favorul direcțiunii, ne-o spune tot Ghica: sînt aducătorii de « piese care pot fi jucate ». Pentru a se vedea în ce măsură se făcuse « vinovat » Ghica de favoritism în judecarea și aprobarea pieselor, facem loc unor pasaje în care sînt enumerați amicii și favoriții împricinați:

« S-a prezentat de d-l I. L. Caragiale traducțiunea unui act din piesa « Roma învinsă », propunînd să traducă și pe celelalte patru acte dacă Comitetul va găsi meritoriu traducțiunea actului I.

D-l I. L. Caragiale a citit în pleno Comitetului care pronunțîndu-se într-un mod foarte favorabil, cum o merita, d-l Caragiale a continuat traducțiunea citindu-se de Comitet act cu act după cum înainta lucrarea ».

. . . . . .

« Opera « Despot Vodă » a fost citită de autor în foaierul teatrului de față cu toți membrii Comitetului, afară de d-l I. Calenderu, absent din București, față cu toți artiștii Theatrului Național și cu mai multe persoane capabile de a aprecia o asemenea lucrare; s-a dat acestei citiri un fel de solemnitate pentru că marele nume al autorului îi da acest drept și fiindcă toți acei care avusese ocaziune a o cunoaște în parte sau în întregul ei, o considerau ca un eveniment literar; pînă acum nu avem decît un singur Alecsandri și oricare ar fi aprecierile diferite, numele său se impune ».

. . . . . .

« Nu pentru considerațiuni de amicie și favor am admis, după cetire în pleno, spirtoasa comedie a D-lui Hîjdău « Trei crai de la răsărit » și delicata și fina comedie « Rara avis » a D-lui V. A. Urechia » [3].

---

[1] *Concept de scrisoare*, *Arh. stat.*, București, Dos. nr. 527/1879, fila 90, 91, 115, 116.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Și lista continuă cu enumerarea pieselor *Candidat și deputat* de Sion, *Pe malul gîrlei* și *Pribeagul* de Ollănescu-Ascanio, *Curcanii* de Gr. Ventura și altele.

Toate aceste pasaje nu sînt născociri, nu sînt pur și simplu date statistice, ori vorbe goale care să fi servit la umflarea vreunui raport fictiv. Sînt realizări, sînt fapte elocvente a căror consemnare a rămas în arhivele Teatrului Național. Ele vorbesc despre principala grijă pe care Ion Ghica a purtat-o însănătoșirii teatrului, pe calea încurajării și susținerii repertoriului original. Ghica este acela care cu prestigiul său sprijină montarea și reprezentarea *Nopții furtunoase*, fapt care-l pune în conflict cu oficialitatea. Sub presiunea boierimii și a burgheziei, Ghica acceptă însă amputarea textului prezentat de Caragiale, provocînd astfel supărarea îndreptățită a autorului. Este însă în afară de orice îndoială că inițiativa schimbării piesei la a doua reprezentare nu-i aparține lui Ghica. Directorul poate fi cel mult acuzat că a dat dovadă de slăbiciune și spirit concesiv față de protestele protipendadei.

În fond Ghica s-a situat pe linia promovării dramaturgiei originale valoroase, fapt care este dovedit din plin atît de textele estetice cu caracter teoretic, cît, mai ales, de acțiunile lui. Pe Alecsandri îl apără cu pasiune atunci cînd unii gazetari îi reproșează că piesa *Pepelea* este « o secătură goală, o copilărie». Lăsînd la o parte argumentarea, care este condamnabilă, prin tendința ei șovină, apărarea pe care Ghica o face lui Alecsandri conține o idee valoroasă, care denotă spiritul de pătrundere al apărătorului. În explicația pe care o dă el faptului că « niște bieți venetici» nu pot să fie « mișcați de legendele romînești, de suvenirile copilăriei noastre», nici să guste « doinele zise cu fluierul ciobanului» se cuprinde punctul de vedere just că anumite opere dramatice, îndeosebi cele inspirate din folclor, au un puternic caracter național și este firesc ca ele să fie mai aproape de înțelegerea și inima poporului căruia i se adresează, decît de aceea a altor popoare.

Alături de Alecsandri și Caragiale, Ghica susține și valori mai mici, cum sînt Sion, Urechia, Ollănescu, Ventura, Damé, Iuliu Roșca, Wartha, care contribuie la îmbogățirea repertoriului original. Raportul asupra volumului *Dramatice* al lui Sion, prezentat Academiei, este plin de îngăduință și încurajare pentru autor. Analiza piesei *Candidat și deputat* e de natură să demonstreze adîncimea la care merge observația lui Ghica, surprinzînd lapidar esența socială a comediei:

> « Autorul satirează (sic) într-un mod plin de spirit glumeț și în versuri bine cadențate, vanitatea și ambițiunea femeilor care merg pînă a face dintr-un biet bărbat fără destulă putere de caracter și ușurel, un om ridicul, biciuiește cu limbă de foc manoperele și corupțiunea electorală, care se practică prea adesea în țările constituționale. Comedia d-lui Sion este o scriere mai mult politică și socială» [1],

spune Ghica, fixînd perfect conținutul critic al piesei, inspirată din realitatea noastră din jurul anilor 1870. Competența lui Ghica în a interpreta și discuta un text dramatic apare în acea parte a raportului său în care relevă calitățile stilistice ale piesei lui Sion. Discuția pe această temă îi prilejuiește de fapt expunerea punctului său de vedere în problema relațiilor dintre conținut și formă. Astfel, el este împotriva tendințelor de a latiniza, de a franciza sau de a arhaiza limba, toate acestea constituind forțări, stridențe, schilodiri, care scad însușirile literare ale unei bune bucăți teatrale:

> « În starea de tranzițiune în care ne aflăm, limba noastră, neavînd încă formele și termenii săi bine determinați, se simte în tot minutul în

---

[1] Ion Ghica, *Raport asupra volumului « Dramatice »* de G. Sion. *Analele Acad. Rom.*, seria a II-a, t. II Ședințele ordinare din 1879—1880 și Sesiunea Generală a anului 1880, Secțiunea I, vol. II, p. 343.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scrierile noastre influența limbilor străine . . . D-l Sion . . . știe a se feri de un purism exagerat, latinizator, lepădînd totodată barbarismii lepădați de filologi, adoptînd numai pe acele neologisme care au prins rădăcină în limbă și astfel ne prezintă o limbă romînească pe care o poate înțelege și gusta poporul» [1].

Unele din opiniile estetice ale lui Ghica, neexprimate totdeauna cu caracter programatic, ies la lumină la privirea mai atentă a unor fapte aparent minore. Cu ocazia votării legii teatrelor, avuseseră loc lungi discuții asupra art. 26, acela care autoriza direcția și comitetul să controleze piesele și traducerile noi. Vorbitorii au insistat, și faptul a fost trecut în articol, să se precizeze că nu e vorba de cenzură ci de o analiză « numai din punctul de vedere al esteticii». Formularea aceasta vagă l-a făcut pe un oarecare Al. Ionescu, căruia i se respinsese piesa *Maria Cirilă*, să facă recurs la Curtea de apel, așa încît la sezisarea Curții, direcția teatrului e obligată să răspundă. Fila pe care se află conceptul adresei de răspuns conține și o notație făcută de mîna lui Ghica:

« Totodată fac observarea că d-nii autorii nu sînt în drept a impune unui teatru punerea pe scenă a orice piesă, chiar cînd ea ar îndeplini condițiunile cerute de regulele esteticii, fiindcă ar fi a pune pe teatru în poziţiune de falit, cînd piesele nu ar fi de natură de a îndeplini și celelalte condițiuni ale literaturii teatrale . . . » [2].

Notația lui Ghica, la prima vedere de importanță măruntă, administrativă, ridică de fapt o chestiune de concepție. Se cuprinde aici ideea necesității ca o piesă de teatru, pe lîngă condițiile esteticii literare în general, să respecte cerințele specifice genului dramatic, ale « literaturii teatrale», cum spune el, altfel ea își pierde obiectul, care este îndeosebi putința de a fi reprezentată. Teatralitatea textului dramatic, care îl face apt de a fi jucat pe scenă, acest lucru îl cere Ghica dramaturgilor.

Paralel cu încurajarea literaturii dramatice originale, Ghica se ocupă de reprezentarea celor mai de seamă opere ale dramaturgiei clasice, făcînd astfel loc în repertoriul teatrului național unor piese ca *Fiesco* de Schiller, *Ernani* și *Marion Delorme* de V. Hugo, *Amphitryon* de Molière, *Romeo și Julieta* de Shakespeare [3].

S-a arătat mai înainte cum, încă din perioada Filarmonicii, Ghica își încercase talentul de traducător [4]. La o confruntare a traducerii cu originalul se constată că Ghica și-a permis unele intervenții stilistice, de natură să aducă textul mai aproape de înțelegerea publicului și aceasta tocmai pe baza respectării stărilor sociale caracteristice țărilor noastre la epoca aceea. Iată un exemplu: Madelon spune «Ah! mon père, ce que vous dites là est du *dernier bourgeois* . . . »[5]. Această frază apare în traducerea lui Ghica astfel: « I! taică, vorbești mai rău decît *un țăran*»[6].

Redarea acelui «dernier bourgeois» prin « țăran» pare să fie mult mai în spiritul limbii vorbite și în același timp mai aproape de realitatea socială, de clasele existente atunci. Traducerea Elenei Stamati, datînd din 1850 [7], în care replica în

---

[1] Ion Ghica, *Raport asupra volumului « Dramatice »*, de G. Sion, *Anal. Acad. Rom.*, seria a II-a, t. II, Ședințele ordinare din 1879—1880 și Sesiunea generală a anului 1880, Secțiunea I-a, vol. II, p. 350.

[2] *Adresă către Curtea de apel*, Secția a III-a, *Arh. stat.*, București, dos. 477/1878.

[3] Din procesul verbal nr. 6 din 27 martie 1881, în care Comitetul decide ca aceste piese să fie traduse pentru stagiunea 1881—1882 (*Arh. stat.*, București, dos. 607/1881).

[4] *Prețioasele*, comedie într-un act, tradusă de la Molière de D. I. Ghica, București, 1835.

[5] Molière, *Les précieuses ridicules*, Ed. Nilsson, Paris, p. 15.

[6] *Prețioasele*, *op. cit.*, p. 10.

[7] Elena Stamati, *Prețioasele ridicule sau Cuconițele de scoarță*, Iași, 1850.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cauză sună « Ah! taică, d-ta vorbești ca *cetățeanul cel mai de rînd*» apare mai puțin concretă și deci mai greu de perceput de către cititor sau spectator.

Un alt exemplu: Marchizul de Mascarille, adus pe brațe de doi slujitori, le răspunde cu palme cînd aceștia cer să fie plătiți. Totodată el li se adresează: « Comment coquin! demander de l'argent à *une personne de ma qualité*?» [1], la care unul din slujitori răspunde: « Este-ce ainsi qu'on paye les pauvres gens? et *votre qualité* nous donne-t-elle à dîner?» [2]. Aceste două replici apar în tălmăcirea lui Ghica într-o formă mai concretă, utilizîndu-se noțiuni care precizează starea socială a personajului. Folosirea noțiunilor nu se face în mod arbitrar, ci se caută întotdeauna similitudini și raportări la realitatea socială a Principatelor. Astfel, Mascarille, în textul romînesc al lui Ghica, întreabă: « Cum îndrăznești, blestematule, să ceri parale de la *un boier mare ca mine*?» [3]; iar slujitorul: « Așa se plătește la săraci? Și *boieria dumitale* ne dă nouă de mîncare?» [4]. În traducerea Elenei Stamati, replicile acestea apar mai aproape de original, dar mai vagi, mai abstracte, neizbutind să prindă în vestmîntul limbii specificul societății noastre: « Ce, blestematule, să cei (sic) bani de la *o persoană ca mine*?» [5], protestează Mascarille și slujitorul adaugă: « Așa fel plătești oamenilor săraci? Dar *mărirea dumitale* ne dă de mîncat?» [6]

Această sumară analiză demonstrează exigența lui Ghica față de traduceri și felul în care înțelegea el că trebuie să fie transpusă în limba romînă o operă dramatică străină [7]. Cunoscînd acest fapt, apare explicabilă prețuirea pe care o acordă lui Caragiale ca traducător al pieselor *Hatmanul*, *Roma învinsă* și *Junețea lui Mirabeau* (aceasta din urmă numai corectată de Caragiale). *Roma învinsă* a ținut mult timp afișul de-a lungul celor patru stagiuni ale directoratului lui Ghica.

Ca un indiciu în plus al grijii pe care o purta calității traducerilor apare inițiativa lui Ghica de a lărgi cercul traducătorilor dincolo de numărul așa-zișilor consacrați și specialiști. O ciornă, găsită la Arhivele statului, conține următorul anunț:

> «Luîndu-se deciziunea ca pentru reprezentațiunile Teatrului Național din stagiunea 1880—1881 să se traducă din limba franceză în cea romînă cîteva piese de teatru, Direcțiunea Generală a teatrelor face cunoscut prin aceasta că persoanele care ar dori să se însărcineze cu asemenea lucrări să binevoiască a se prezenta la cancelaria sa cel mult pînă la finitul lunii, 30 iunie 1880, cu traducerea dramei într-un act « Anne de Kerviller» de Dl. Ernest Legouvé și a un(ui) act din piesa « Gabriela» de același autor. Traducțiunile care se vor aprecia mai bune se vor plăti d-lor traducători cu cîte 25 lei de (fie) care act» [8].

Legat de teatru în anii cît fusese director, Ghica va continua să urmărească și să se intereseze de mersul lui și mai tîrziu. Principala chestiune care-l frămîntă, și în îndepărtata capitală a Angliei, este tot aceea a repertoriului.

---

[1] Molière, *Les précieuses ridicules*, *op. cit.*, p. 28.

[2] *Ibidem.*

[3] *Prețioasele*, loc. cit., p. 18.

[4] *Ibidem.*

[5] Elena Stamati, *Prețioasele ridicule sau Cuconițele de scoarțe*, loc. cit., p. 14.

[6] *Ibidem.*

[7] Ghica nu este singurul care traduce în acest mod. La Filarmonica se constată o adevărată tendință de a traduce într-un spirit localizator. În acest sens vezi trad. lui I. Voinescu, *Bădăranul boierit*, București, 1835, după *Le Bourgeois gentilhomme* al lui Molière și aceea a lui Aristia despre care Heliade Rădulescu notează: « Amicul meu din junețe d. Aristia... nu traduse, ci prefăcu pe Georges Dandin de la Molière după gusturile și datinile ciocoiești ce le descrie așa de bine în *Coconul Crăcănescul și Cocoana Crăcăneasca* (I. Eliade Rădulescu, *Echilibru între antiteze*, *București*, 1859—1869, p. 54).

[8] Concept de anunț aflat la *Arhivele statului*, București, dos. 570/1880.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«Văd cu părere de rău, îi scrie el lui Ollănescu-Ascanio, că Direcția noastră se ocupă mai mult de operete decît de adevărata literatură dramatică. Cu toate acestea ar trebui să înțeleagă, dacă nu să știe, că-și poate procura fără cheltuieli o trupă à la Rașca, care să joace «les bouffonneries parisiennes, tot așa de bine, dacă nu mai bine, ca ai noștri» [1].

Ideea aceasta a «adevăratei literaturi dramatice», care apare des în diferite scrisori sau însemnări ale lui Ghica, exprimă în fond o poziție estetică: aceea de a se da Cezarului ceea ce este al Cezarului, respectiv de a se da scenei teatrului ceea ce menirea ei cere, literatură dramatică adevărată, cu alte cuvinte, conflicte puternice, caractere complexe, capabile să exercite o binefăcătoare înrîurire educativă asupra publicului. Chemarea teatrului la adevăratele lui rosturi, de interpret al unui repertoriu valoros și nu al celor ieftine «bouffonneries parisiennes», acesta a fost obiectivul de căpetenie către care a țintit Ghica în toată activitatea sa și îndeosebi în cei patru ani cît a condus direcția generală a teatrelor.

Este, poate, cazul să fie amintită aici încercarea lui Ghica de a înzestra literatura dramatică originală cu o piesă pe care intenționa să o scrie împreună cu Ollănescu, reușită numai ca intenție, pentru că realizarea, judecînd după cele 4 scene cîte există, plină de naivități, este departe de a avea vreo valoare artistică. Dacă intenția ar fi fost dusă la capăt, este posibil ca ea să fi prezentat un interes, cel puțin documentar, mai ales dacă ținem seama de un pasaj dintr-o scrisoare în care Ghica îi scrie lui Ollănescu:

«Dar, cum vor fi — foarte probabil, cîteva aluzii la starea societății noastre, mare și mică [2], vom păstra taina și anonimatul cît mai multă vreme» [3].

★

Directoratul lui Ion Ghica a însemnat o perioadă de reviriment nu numai în sensul însănătoșirii repertoriului, ci și al drumului care se deschide actorilor prin aplicarea legii teatrelor.

«Dreptul exclusiv de a da reprezentațiuni în limba romînă în Edificiul Teatrului Național se concede unei societăți dramatice, care se va constitui conform prezentei legi» [4], sună preambulul la art. 14.

Inițiată după modelul Societății de la «Comedia Franceză», societatea actorilor, înființată sub direcția lui Ghica, reușește, peste capul celor care căutaseră să învrăjbească și să țină departe cele două grupuri artistice conduse de Millo și Pascaly, strîngerea într-un singur mănunchi a forțelor actoricești care se risipeau în diverse

[1] *Scrisoare către Ollănescu-Ascanio*, datată Londra, 2 noiembrie 1883, în *Literatură și artă romînă*, 1898, nr. 12, p. 738—739.

[2] Linia socială pe care o urmărea Ghica în scrierea acestei piese apare ca o continuare a unei tendințe de a critica societatea, tendință ce străbătuse mai acut într-o încercare anterioară, romanul *Don Juanii din București*. Scriind redactorului ziarului *Bucovina* despre această lucrare, Alecsandri arată că e vorba de «o scriere însemnată, plăcută și folositoare țărilor noastre, un *roman de moeurs*, un soi de Jérôme Paturot romînesc», care «bate în moravurile și defectele soc. noastre din București», și «este menită a atrage luarea aminte a tuturor cititorilor». (Scrisoarea lui Alecsandri către Alexandru Hurmuzaki, datată Constantinopol, 12 mai 1848, publicată de Eugenia Carcalechi în articolul *Despre două scrieri necunoscute ale lui Ion Ghica*, *Arhiva*, Iași, 1906, nr. 1, p. 39). Iar în primul capitol, care este mai mult o prefață, Ghica arată calea pe care va merge în narația sa: «Viața lor (a Don Juanilor — n.n.) este misterioasă, originală, aventuroasă și o vom desfășura toată rămînînd pe cît vom putea mai credincioși realității sub care i-am observat» (*Independința*, București, 1861, nr. 77 p. 224).

[3] Eugenia Carcalechi, *Despre două scrieri necunoscute ale lui Ion Ghica*, *Arhiva*, Iași, 1906, nr. 1, p. 42.

[4] *Proiect de lege pentru organizarea și administrarea Teatrelor din Romînia*, *Monitorul Oficial*, București, nr. 57, p. 1828.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

combinații particulare. Acest fapt oferă teatrului posibilitatea să dea viață scenică repertoriului pe care neobositul director lupta să-l promoveze. Pe Millo îl cheamă cu insistență să vină și să sprijine tînăra societate dramatică:

> « Je peux vous certifier que directeur, artistes et public apprécient votre grande valeur artistique et tout le monde tient à vous avoir et à vous admirer » [1].

Pascaly este numit director de scenă pentru stagiunea 1877—1878 și amîndoi actorii, împreună cu Eufrosina Popescu, devin prim-societari cu o parte întreagă. Cu trei sferturi de parte sînt aleși societari actorii C. Demetriad, Maria Flechtenmacher, Maria Vasilescu, Ana Popescu, Ion Cristescu, Ștefan Iulian [2]. Alături de aceștia, frontul actorilor Teatrului Național este lărgit prin admiterea ca gagiști a unei pleiade de artiști mai tineri, care duc mai departe tradiția realistă a școlii teatrale romînești. Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu, N. Hagiescu, M. I. Mateescu, N. Petreanu sînt angajați încă din prima stagiune a directoratului lui Ghica. Părinte al Societății dramatice, Ghica este un sensibil observator al valorilor adevărate, pe care, de cum le depistează, le ia sub atenție și sub îndrumare. Iată cum relatează Aristizza Romanescu prima ei întîlnire cu prestigiosul director:

> « Cînd m-am prezentat lui Ion Ghica — îi ziceau « Prințul » — tremuram vargă: știam cu ce om am a face. El, sincer ca totdeauna, după ce m-a întrebat cine sînt, ce am jucat și ce vreau, mi-a răspuns:
>
> — Eu te primesc, dar ucenică. Vrei?
>
> — Vreau și fără leafă, i-am replicat eu.
>
> — Apoi, ce-o să mănînci?
>
> — Eh! oi mai răbda.
>
> — A la bonheur! Quand on est intelligent et sage, on arrive.
>
> Du-te sus și iscălește contractul.
>
> Atît am vorbit cu Ion Ghica.
>
> Sus, secretarul Vieroșanu mi-a pus sub ochi angajamentul: 150 lei pe lună. L-am iscălit, am plecat veselă și — ciudat! — sînt unele lucruri de nimic, care rămîn imprimate în memorie pentru totdeauna; parcă mă văd îmbrăcată într-o rochie cenușie « princesse », cu o pălărie cu maci.
>
> Și astfel eu, oropsita de pînă atunci, eu în viitorul căreia nimeni nu avea încredere, mulțumită pătrunderii unui om ca Ghica, îmi găsii în sfîrșit un loc » [3].

Și fără îndoială că numai considerentul că are în fața sa o mare artistă l-a făcut pe Ghica să o accepte ca societară cu o jumătate de parte. Au trebuit să fie invocate argumente regulamentare pentru ca Ghica să admită încheierea unui alt proces-verbal prin care artista, « neavînd însușirile de stagiu prevăzute la art. 2 », e angajată numai ca gagistă.

Ghica este acela care, atunci cînd se ivește o bursă pentru trimiterea la studii în Franța a doi actori, decide ca aceștia să fie Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu. Că Ghica nu s-a înșelat a dovedit-o strălucita carieră a celor doi mari actori.

Om de vastă cultură, Ghica își dădea seama că un actor, pentru a-și putea ridica necontenit măiestria, are nevoie de cunoștințe largi, dar mai cu seamă de cele care sînt strict legate de specialitatea sa. De aceea el salută și încuviințează oferta lui Bonifaciu Florescu de a ține « un curs de istoria artei dramatice », cu « actorii și

---

[1] *Scrisoare către Millo*, din 17/29 nov. 1877, *Arh. stat.*, București, dos. 403/1877.

[2] Proces verbal din 23/4 iulie 1877, *Arh. stat.*, București, dos. 418/1877.

[3] Aristizza Romanescu, *30 de ani*, Buc., 1904, p. 48—49.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

elevii de la Conservator». Cum în rezoluția pusă pe cerere i se pretinde să expună întîi un program asupra temelor pe care are de gînd să le trateze, Bonifaciu Florescu revine cu o nouă cerere, în care propune următoarele subiecte de conferințe:

1 Despre condițiunile generale ale stilului: individualitatea în literatură; adevărul și originalitatea în literatură.
2 Despre știința artei dramatice.
3 Clasicism, romantism și realism.
4 Despre arta dramatică în antichitate.
5 Despre tragedie.
6 Despre comedie.
7 Despre dramă.
8 De unde putem trage arta noastră dramatică? [1]

Considerînd că un asemenea curs nu va fi lipsit de eficacitate, că el conține probleme bine alese și utile formării profesionale a tinerilor ce se pregăteau să îmbrățișeze cariera teatrului, Ion Ghica pune pe programul prezentat de Bonifaciu Florescu o rezoluție laconică, dar elocventă: « Se încuviințează ».

Pe linia sprijinirii elevilor Conservatorului în însușirea artei teatrale, printr-un contact cît mai strîns cu teatrul, Ghica le acordă acestora intrări libere la spectacole sau la repetiții, precum și dreptul de a juca onorific. Faptul trebuie privit nu ca un act de indulgență, ci ca expresia înțelegerii unui adevăr de necontestat, anume că apropierea de actorii formați constituie un minunat prilej de învățătură pentru tineri. Totodată se asigura și o fericită împletire a cunoștințelor teoretice, căpătate la clasă, cu practica scenei.

Unul din aspectele deosebit de importante ale activității desfășurate de Ion Ghica, în postul de director al teatrelor, a fost lupta pentru crearea unor condiții de trai cît mai omenești actorilor. Chiar în timpul discutării în Cameră a proiectului de lege pentru organizarea și administrarea teatrelor, se iviseră opoziții la votarea art. 19, în care se afla următorul paragraf: « Partea aferentă artistului sau artistei societare, precum și gagele mensuale ale artiștilor angajați nu sînt supuse la nici un sechestru sau urmărire judecătorească » [2]. Pache Protopopescu cerea ca salariul sau cota de cîștig a artiștilor să poată fi urmărită cel puțin într-o anumită proporție (1/3) și propunea un amendament în acest sens. În urma cuvîntului lui P. Grădișteanu, care arăta că paragraful fusese formulat astfel tocmai pentru a asigura actorilor traiul și deci posibilitatea de a se dedica în întregime artei lor, Camera respinge amendamentul lui Pache Protopopescu și votează art. 19 în formularea lui Grădișteanu.

Ghica aplică riguros acest paragraf și respinge, ori de cîte ori se ivesc, plîngerile diferiților creditori, care cer popriri pe salariul actorilor. Există însă și documente mai concludente care informează că relațiile dintre Ghica și actori nu erau numai de la director la subalterni.

Memoriul adresat de el Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice pentru acordarea unei subvenții care să permită îmbunătățirea vieții actorilor, nu are numai o importanță strict administrativă. Redactarea, ca și punctele de vedere din care el privește soarta celor care se consacraseră teatrului, au o semnificație mai adîncă. Se simt aici un fond uman și un spirit patriotic sincer, care-l împing pe iubitorul

[1] Cerere semnată de Bonifaciu Florescu, datînd din 14 iunie 1879, aflată la *Arh. stat.*, București, dos. 534/1879.

[2] *Monitorul Oficial*, 1877, nr. 57, p. 1828.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de teatru să susțină cauza artei, și nu obligația funcționărească de a pleda formal pentru o chestiune bănească oarecare:

« Domnule Ministru,

Chemat la Direcțiunea Generală a Teatrelor în anul trecut, tocmai asupra punerii în aplicațiune a legii promulgată la 30 martie 1877.

Subscrisul, în dorință de a vedea Teatrul Național și literatura dramatică ajunse la o prosperitate care să facă cinste națiunii romîne și să o puie în nivelul culturii surorilor ei maiore, în dorința aceasta, n-am cruțat nici eu, nici colegii mei din comitet, nici timp nici laboare pentru a ajunge la scopul de a forma un bun repertoriu, spre a monta bine piesele, spre a cultiva talentele actorilor, ca astfel să ajungem a stimula și gustul estetic al publicului capitalei.

Cu toate acestea, artiștii nu se pot susține în modul cel mai modest cu partea ce le vine din încasări.

După tabelul de venituri și cheltuieli din stagiunea anului trecut, care-l alătur pe lîngă aceasta, puteți vedea cu încredințare Domnule Ministru, că artiștii dramatici, deși am abandonat (?) în folosul lor și suma de 5.340 franci ce-mi este alocată prin buget ca director, nu au putut avea, cei de clasa I-a decît cîte 254 pe lună, cei de clasa II-a cîte 189, iar cei de clasa III-a cîte 128 lei și sper că veți conveni, împreună cu mine, că cu asemenea tratamente situațiunea devine intolerabilă, și chiar strivitoare carierei lor. Descurajarea este generală.

Din cele ce v-am narat pînă aici, Domnule Ministru, rezultă probă certă că reţetele serale, adică contingentul material ce aduce publicul, pe lîngă cele alte venituri ce i s-au dat prin lege, nu sînt o sorgintă suficientă pentru Societatea Dramatică și singurul mod de salvare a situațiunii este de a i se da o subvențiune.

Vin dar a vă ruga, Domnule Ministru, să reflectați asupra acestei situațiuni și să avizați de a se lua cuvenitele măsuri de îndreptare, căci ar fi înjositor pentru națiunea romînă să nu aibă un Teatru Național demn de capitala sa.

Primiți vă rog, . . . etc. »[1].

Nu ca un amănunt minor, ci ca un gest de prețuire și demnă recunoștință pentru memoria unui mare actor patriot, lîngă care, aproape jumătate de veac în urmă, « parastisise » pe « Fiii lui Brutus », amintim o telegramă expediată din Adjud la aflarea veștii despre moartea lui Aristia, în care Ghica roagă pe artiștii Teatrului Național « să asiste în corpore la înmormîntarea » lui C. Aristia [2].

★

Nu există prea multe informații despre participarea lui Ghica în mod direct la pregătirea spectacolelor. Se află totuși, în puținele urme rămase, indicii că, departe de a fi străin de problemele artei scenice, intervenea cu măsuri, indicații sau sugestii care ajutau la asigurarea unei calități ridicate spectacolelor. Cunoașterea activității sale de director al teatrelor oferă putința să-i întrezărim prezența chiar înlăuntrul luptei pentru cucerirea unor poziții cît mai realiste în arta scenică. Așa se întîmplă că uneori el vine cu îndrumări prețioase în munca de punere în scenă.

[1] Concept de adresă datat 2/14 dec. 1878. Se află la *Arh. stat.*, București, dos. 508/1877. Apărut și în ziarul *Romînul*, 1878, dec. 21, p. 1271, sub titlul *Situațiunea Teatrului Național* și semnat Ion Ghica.

[2] Telegramă din 1 mai 1880, aflată la *Arh. Stat.*, București, dos. 563/1880.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În stagiunea 1878—1879 încep repetițiile cu piesa «Fata bancherului»[1]. Aristizza Romanescu își amintește că în pregătirea rolului «Fetei bancherului» a primit sprijinul nemijlocit al lui Ion Ghica:

> «În tot timpul repetițiilor Ghica mi-a fost profesor, dîndu-mi sfaturi cu un simț teatral uimitor, atrăgîndu-mi atenția asupra părților patriotice din rol, lăudîndu-mi pe Emilie Dubois, care-l crease la Comedie, aducînd în repetiții străini cu pricepere și rugîndu-i să ne facă observațiile ce vor crede»[2].

Fără să se fi ocupat de montarea pieselor în măsura în care o făcuse celălalt director, Odobescu, se poate ajunge, și din aceste sărace însemnări care există, la constatarea că Ghica nu era un diletant în ale artei actorului, fapt subliniat de altfel și de Aristizza Romanescu în acel «uimitor simț teatral» de care vorbește talentata artistă.

Un lucru care pare să fie inițiat de Ghica este admiterea presei, respectiv a criticilor teatrali, la repetițiile generale, probabil nu numai în scopul informării ziariștilor cu un ceas mai de vreme, ci pentru recoltarea unor observații menite să aducă îmbunătățiri spectacolelor.

> «... În urma dorinței manifestată de unii din criticii teatrului direcțiunea a luat dispoziţiunea de a admite cu prezentarea biletelor trimise deosebitelor ziare, la toate repetiţiunile generale a pieselor noi; acele reprezentaţiuni se vor face totdeauna cu două zile înaintea serii însemnată pe afiș la orele 7 1/2»[3].

Valoarea acestei dispoziții nu constă numai în aceea că e o inovație. Este posibil ca la aceste vizionări, cu participarea criticilor dramatici, să se fi purtat discuții sau cel puțin să se fi comunicat păreri pentru aducerea unor retușuri de ultim moment spectacolelor.

În privința felului cum se făcea la noi critica, Ghica arată că buna credință și spiritul critic sănătos sînt incompatibile cu «improvizația». De aceea el propune părăsirea acelei tendințe de critică încropită, făcută de mîntuială și în spirit diletantist, și înlocuirea ei cu o critică serioasă, bazată pe studiu, pe cunoașterea profundă a artelor, pe principialitate și imparțialitate. Exigența estetică să nu se confunde cu nihilismul și lipsa de idei să nu fie sacrificată de dragul frazeologiei sterile.

> «Eu am convingerea că am fost corect și că mi-am împlinit datoria, îi scrie Ghica lui Alecsandri. Acum, dar, la rîndul meu, mă întreb dacă acei care s-au pus în față cu Direcția pe un picior de cenzori atît de aprigi, au dreptul de a lua o așa atitudine?... Știu ei ce este arta dramatică? Sînt ei în stare a-și da seama de valoarea literară, de meritele și chiar de defectele unei opere? Pot ei s-o analizeze, să o discute, să facă un studiu

---

[1] Localizare de V. A. Urechia după piesa *Le duc Job* a lui Leon Laya, piesă reprezentată prima dată în Franța la 4 nov. 1859.

[2] Aristizza Romanescu, *30 de ani*, loc. cit., p. 71.

[3] Adresă către redactorul ziarului *Romînul* nedatată; se află la *Arh. Stat.*, București, dos. 570/1880.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

serios asupra ei, un studiu bun de a fi pus sub ochii publicului cititor? Au ei destule cunoștințe de estetică, de artă, pentru a putea arăta artiștilor părțile bine interpretate sau acele în care artiștii nu s-au pătruns de situațiunile create de autor? That is the question! Ce au cîștigat dar pînă acum publicul, artiștii și arta dramatică din criticile lor violente?... Cel mult osteneala ce provine din citirea unor asemenea frazeologii deșarte.

Dacă ar asculta direcția jeremiadele lor și le-ar cere consilii pentru prosperarea teatrului, ei ar răspunde cu o naivă unanimitate: prenez nos ours, adică: ia piesele noastre.

Dacă s-ar potrivi un autor, a cărui piesă a obținut un succes meritat, insinuărilor *nepărtinitoare* a lor el ar șterge una după alta toate scenele, toate actele și ar reduce astfel opera lui la un ceva după placul, chipul și asemănarea lor» [1].

Utilitatea criticii este în funcție nu numai de cinstea profesională, ci și de priceperea și competența criticului. De aci necesitatea unei culturi multilaterale și a situării pe o poziție obiectivă în judecarea unei opere dramatice sau a unui spectacol. Zestrea criticului trebuie să fie rațiunea, meditația, judecata, nu intuiția, nu impresia.

« Pentru a fi critic folositor, călăuz artei, trebuie mai întîi cineva să fi citit mult, să fi comparat mult, să fi meditat și mai mult; trebuie totodată să aibă gust, creștere bună, judecată dreaptă și în scrierea sa să fie preocupat nu de persoana autorului ci de opera lui. Oare acestea să fie însușirile unora din criticii noștri cei mai *strigători*?» [2].

O altă idee asupra căreia insistă Ghica este aceea a combaterii prolixității. Discuției lungi și plicticoase, el îi opune necesitatea conciziunii, a meticulozității, aceasta nefiind altceva decît expresia exigenței față de propria scriere. Critica, scrisul în genere, trebuie să fie un proces lung, chinuitor, în care fiece cuvînt, fiece semn de punctuație trebuie bine gîndit, bine cumpănit. În sprijinul cerinței sale, el aduce exemplul lui Boileau.

« Boileau, cînd scria, avea obicei să șteargă trei cuvinte din patru... Care din criticii noștri, atît de aspri, este în stare să imiteze exemplul autorului clasic francez? Care se simte atît de generos să păgubească posteritatea cu o singură virgulă măcar, din prețioasele lui improvizări?» [3].

Toate aceste idei vădesc modul realist în care concepea critica Ion Ghica. În acest sens el îl continuă pe Filimon, nu atît în practica de critic teatral, pe care nu a profesat-o niciodată, cît în efortul de a da conceptului de critică o fundamentare teoretică.

Întîlnirea lui Ghica cu Filimon în coloanele ziarului « Țăranul romîn», încă din 1862—1863, unde primul publică un lung articol despre căile de comunicație [4],

---

[1] I. Ghica, *Scrisoare către V. Alecsandri*, din 4 decembrie 1879, publicată de V. Alecsandri, în vol. *Despot Vodă*, București, 1880, p. XXV.

[2] *Ibidem*, p. XXV—XXVI.

[3] *Ibidem*, p. XXVI.

[4] Ion Ghica, *Căile de comunicație — Drumurile de fer*, în *Țăranul romîn*, 2 (1862—63), nr. 40, 41, 43, 45, 46, 47.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

iar al doilea cronici teatrale și muzicale, permisese, desigur, viitorului director al teatrelor o cunoaștere apropiată și directă a spiritului critic al foiletoanelor lui Filimon. De aceea apare justificată referirea lui Ghica la articolele acestuia, articole care au adus într-adevăr servicii atît artiștilor, cît și publicului.

> « Critica lui (N. Filimon — *M. F*) era plină de dreaptă judecată și de bunăvoință; el critică fără patimă, fără interes și fără venin; critică ca să îndrepteze, iar nu pentru ca să descurajeze; articolii lui erau plini de învățătură și de povețe bune și folositoare; scopul lui era să îndemne pe artiști și să formeze gustul publicului» [1].

★

Toată această multilaterală strădanie a actorilor, a comitetului și a directorului are însă un obiectiv precis: publicul. Și nu publicul acela de « drame cu mare spectacol» ci publicul larg care vine la teatru, nu pentru a-și etala toaletele, ci pentru a învăța amuzîndu-se sau emoționîndu-se. Pentru acest public, Ghica se dovedește a fi un sincer sprijinitor al reprezentațiilor romînești.

> « S-au mai jucat multe în stagiunea aceasta 80—81, spune Aristizza Romanescu. Cauza? Dorința direcției de a atrage lume, nu pentru bani, ci pentru a dezvolta gustul publicului» [2].

De aceea, atunci cînd prefectul i se adresează aducîndu-i la cunoștință că « publicul » nu poate obține bilete la nici o « reprezentație făcută de artiștii străini », din cauză că biletele nu se vînd la casa teatrului ci la particulari, care le speculează, și cere să se ia măsurile de rigoare, Ghica pune următoarea rezoluție oficială: « Să se vegheze cu scrupulozitate la îndeplinirea art. 110 și 117 (?) din regulament», dar nu pierde prilejul de a da peste nas prefectului iritat, adăugînd:

> « Iar poliția se va încunoștința că asemenea trafic nu s-a făcut niciodată cu reprezentațiunile date de artiști dramatici romîni. Și din nenorocire pentru artiști, ei sînt mai în drept a se plînge de lipsa publicului» [3].

★

Cu Ion Ghica ne aflăm în fața unui mare director de teatru, pe care critica burghezo-moșierească l-a privit ca exponent al intereselor reacționare. Fotoliul directorial al lui Ghica ajunsese să fie considerat ca simbol al pătrunderii boierismului în conducerea activității teatrale. Faptele, faptele cele adevărate, care pot numai să fie rău înțelese, sau răstălmăcite, dar nu tăgăduite, ne îndreptățesc să dezmințim această falsă interpretare. Este drept că în activitatea lui s-au manifestat unele contraziceri, a căror sursă o constituie, după cum s-a arătat în alt loc, contradicția principală dintre poziția socială și faptele lui de cultură.

Ion Ghica s-a simțit aproape de inima poporului, ceea ce l-a determinat să croiască un drum nou pentru teatrul romînesc, slujind astfel lupta pentru lumină și cultură a maselor și nu vederile întunecate ale clasei căreia-i aparținea.

---

[1] Ion Ghica, *Scrisori către Vasile Alecsandri*, loc. cit., p. 81.

[2] Aristizza Romanescu, *30 de ani*, loc. cit., p. 97.

[3] Rezoluție pe adresa Prefecturii București, din 14/26 mai 1878, aflată la *Arh. Stat.*, București, dos. 476/1878.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cunoașterea activității și a concepțiilor estetice ale lui Ghica ne duce la constatarea că prezența sa în fruntea teatrului național a însemnat o contribuție de seamă, în special în problema susținerii repertoriului original, a grupării actorilor în Societatea dramatică și a organizării și administrării teatrului. Așa se explică ecoul opiniei publice pe care i-l comunică Alecsandri, într-o scrisoare datînd din 1888:

> « Teatrul Național se duce de mal .... Scurt, decadență completă. Toată lumea începe să-și reamintească epoca direcțiunii tale și nu se sinchisește să zică: « Pe vremea lui Ghica teatrul nostru luase un avînt cu totul artistic, acum a ajuns un adevărat Vicleim » [1].

Dorința de a duce teatrul către arta adevărată, aceasta l-a făcut pe Ghica să accepte direcția Teatrului Național între 1877 și 1881.

ИОН ГИКА И НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Цель настоящей статьи — ознакомить читателей с некоторыми данными, касающимися деятельности, развитой Ионом Гикой в качестве директора театра между 1877 и 1881 гг. Для того чтобы облегчить ознакомление с этим периодом, автор останавливается на нескольких более важных моментах в истории Национального театра (период его созидания 1848 г.) и выявляет факты, доказывающие, что Ион Гика был связан с румынским театром более, чем за 40 лет до указанного периода.

На основании существующих библиографических материалов и документов Национального театра, хранящихся в Государственных архивах, статья набрасывает картину положения театра в течение четырех театральных сезонов под дирекцией Гики. Говоря о Гике, автор отмечает, что главная его заслуга заключается в том, что он оказывал свое покровительство первому Драматическому обществу артистов, учрежденному на основании закона от 30 марта 1877 г. Пользуясь этим законом, Ион Гика стремится, в особенности, обеспечить человеческие условия жизни для актеров, оздоровить репертуар и направить актерское искусство на реалистический путь, которому положили начало Милло и его ученики.

Благодаря своей многосторонней культуре, Гика часто являлся ценным помощником в работе по подготовке спектаклей. Он сумел использовать наиболее ценные элементы своего времени (Александри и Караджале, как драматургов, Милло и Паскали, как актеров) и помог сделать карьеру двум крупным актерам: Григоре Манолеску и Аристицце Романеску.

В течение четырех лет своего директорства Гика руководил театром с таким знанием дела и пользовался таким престижем, что долгое время его преемники с волнением называли директорское кресло «креслом Гики».

ION GHICA ET LE THÉÂTRE NATIONAL

(RÉSUMÉ)

L'article se propose de faire connaître aux lecteurs certaines données ayant trait à l'activité déployée par Ion Ghica en qualité de Directeur des théâtres, entre les années 1877 et 1881. Pour faciliter la connaissance de cette période, l'auteur retient quelques moments importants de l'histoire du Théâtre National (époque de formation, année 1848) et révèle des faits et des informations qui témoignent que, 40 ans avant d'être nommé directeur Ion Ghica s'était déjà attaché au sort du théâtre roumain.

---

[1] *Scrisori inedite, V. Alecsandri către Ion Ghica*, în *Literatură și Artă romînă*, 3 (1899), nr. 9, p. 557.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se servant du matériel bibliographique existant et des documents du Théâtre National conservés aux Archives de l'État, l'article brosse un tableau de l'état du théâtre durant les quatre saisons théâtrales du directorat de Ghica. L'auteur remarque que le principal mérite de Ghica est d'avoir patronné la première Société Dramatique des Acteurs, constituée en vertu de la loi du 30 mars 1877. En appliquant les dispositions de cette loi, Ion Ghica veut assurer aux acteurs des conditions humaines d'existence, assainir le répertoire et diriger le jeu des acteurs vers un art réaliste dont Millo et ses élèves étaient les promoteurs.

Grâce à son instruction multilatérale, Ghica a apporté son précieux appui au travail d'élaboration d'un spectacle. Il a su se servir des valeurs les plus représentatives de son temps (Alecsandri et Caragiale en qualité de dramaturges, Millo et Pascaly comme acteurs) et a facilité la carrière de deux grands acteurs — Gr. Manolescu et Aristitza Romanescu.

Durant les quatre années de son Directorat, Ghica a dirigé le théâtre avec tant de compétence et de prestige que pendant longtemps ses successeurs désignaient avec émotion le fauteuil directorial sous le nom de « fauteuil de Ghica ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GHEORGHE BARIȚ ȘI MIȘCAREA TEATRALĂ ROMÎNEASCĂ DIN TRANSILVANIA

de ION BREAZU

Cultura romînească s-a dezvoltat în Transilvania, pînă în 1918, în condiții extrem de anevoioase. Totuși, ea a atins realizări frumoase, care ocupă un loc de cinste în moștenirea culturii noastre naționale. Dintre toate formele ei de manifestare, teatrul a progresat însă mai puțin. Situația lui de cenușăreasă a acestei culturi se explică înainte de toate prin condițiile sociale și politice pe care a trebuit să le înfrunte.

Pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cînd în urma slăbirii feudalismului, cultura romînească din această provincie intră într-o fază nouă — a iluminismului și a culturii naționale — o mișcare teatrală n-ar fi putut exista la romînii din Ardeal, decît sprijinită de nobilime, de biserică sau de școală. Nobilimea romînească însă — îndeosebi vîrfurile ei — s-a deznaționalizat, școli mai de seamă n-am putut avea, iar biserica ortodoxă, spre deosebire de bisericile catolice și protestante, nu folosea teatrul pentru atingerea scopurilor ei. De altfel situația acestei biserici a și fost în Ardeal extrem de grea, întrucît era numai « tolerată ».

Cînd aceste condiții se vor schimba cu altele, ceva mai favorabile, se va înfiripa și în Transilvania o mișcare teatrală romînească. Apariția burgheziei romînești, creșterea numărului ei în cîteva orașe, întemeierea cîtorva școli, laicizarea culturii, orientarea ei spre ideea națională — iată tot atîtea condiții prielnice pentru inițiative și în acest domeniu. Și totuși, ele n-au fost de așa natură, încît teatrul romînesc din Ardeal să ia un avînt deosebit. Nobilii și-au păstrat încă multă vreme un loc de prim plan în viața socială și politică a Transilvaniei. Burghezia romînească, cu toată creșterea ei, a rămas mereu în situația de burghezie de rangul al doilea, cu o putere economică redusă, aruncată mereu de la masa bunătăților de către nobilime sau de către celelalte burghezii naționale. Grosul burgheziei romînești era format apoi din mica burghezie rurală (compusă mai ales din preoți și învățători) care, risipită în sate, nu putea să participe efectiv la o mișcare teatrală mai organizată. Silită de împrejurări, burghezia romînească a fost nevoită să se orienteze mereu spre masele țărănești, să caute sprijinul lor. De altfel, începînd îndeosebi cu răscoala lui Horia, conștiința socială și politică a acestor mase crește mereu și ele contribuie tot mai mult la dezvoltarea instituțiilor de cultură. Eforturile acestora nu s-au putut întinde însă mai departe de sprijinirea bisericii, a școlii și a presei. Teatrul a tînjit mereu în faza spectacolelor de amatori. Pentru ca el să facă un salt calitativ, ar fi fost nevoie de un teatru stabil cu o clădire proprie și cu actori profesioniști. Un asemenea așezămînt ar fi fost un puternic stimulent și pentru dezvoltarea unei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

literaturi dramatice. Dar în condițiile de atunci, un teatru romînesc stabil nu s-ar fi putut susține în Ardeal decît cu o subvenție substanțială din partea statului. Cu toată contribuția nobililor, care la început a fost mare, fără de acest sprijin din partea statului — nici teatrul maghiar din Cluj n-ar fi putut exista. Numai cu acest sprijin s-au putut apoi dezvolta și teatrele naționale din București și Iași. Acest sprijin a fost refuzat însă teatrului romînesc din Ardeal.

Cu toate acestea, mișcarea teatrală romînească din Transilvania nu trebuie depreciată. Ea trebuie prețuită în raport cu condițiile grele în care s-a dezvoltat. Aceasta a fost o mișcare pentru cultura națională, o mișcare pentru progres. Fără de ea nu putem înțelege dezvoltarea culturii la romînii din Ardeal.

În prima perioadă a acestei mișcări, adică pînă la 1870, cînd se întemeiază Societatea pentru fond de teatru, un rol deosebit în organizarea ei îi revine lui Gheorghe Bariț. Marele gazetar și om de cultură ardelean și-a pus, de la cei dintîi pași în viața publică, problema teatrului ca instituție fundamentală pentru educația socială și desăvîrșirea culturii naționale. În acest scop a inițiat sau a dat un sprijin substanțial celor mai însemnate inițiative teatrale din această perioadă; a contribuit, prin publicațiile conduse sau redactate de el, mai mult decît oricine, la formarea unei culturi teatrale la romînii din Transilvania.

Înzestrat pînă la adînci bătrîneți cu o sete de a cunoaște neistovită, deschisă totdeauna la ideile noi, de o uimitoare putere de muncă, Bariț este atras de teatru încă de pe băncile școlii. Ca elev la liceul catolic din Cluj, el asistă pe furiș la spectacolele teatrului maghiar, cu toate că profesorii îl amenință cu note rele și cu carceră [1]. Urmărind acest teatru, care era atunci cel mai important teatru maghiar, și-a dat seama de rolul covîrșitor pe care această instituție îl avea în dezvoltarea limbii și a întregii culturi naționale. Iată de ce cînd, în 1831, ajunge seminarist la Blaj, unde tinerii profesori Timotei Cipariu, Simion Bărnuțiu, Ion Rusu năzuiesc să dea o orientare progresistă acestui centru cultural, stăpînit pînă atunci de clericalismul reacționar al episcopului Bob, Bariț stăruie pe lîngă ei să cultive și teatrul pentru atingerea nobilului lor scop. Se inițiază astfel la Blaj cele dintîi spectacole romînești din Ardeal, mai organizate și de o durată mai lungă. Un teatru școlar exista aici, fie în limba romînă, fie în limba latină, încă din 1755, adică îndată după întemeierea școlilor [2]. El a fost însă foarte sporadic și rudimentar. Acum însă asistăm la o inițiativă care, chiar dacă își păstrează caracterul de teatru școlar, tinde totuși să-l depășească, să ajungă la un repertoriu și la spectacole de nivel mai ridicat. Această mișcare a durat din 1832 pînă prin 1836. Ei îi datorăm cea dintîi piesă originală romînească, *Egloga pastorală* a lui Timotei Cipariu (1833), apoi cîteva traduceri, care nu ni s-au păstrat. Gheorghe Bariț a fost unul din animatorii principali ai acestor spectacole. Îndeosebi la stăruințele lui se strîng bani pentru înzestrarea unei scene. Bariț scrie pentru una din reprezentații prologul *Instreinații*, cu ecouri din poezia populară [3].

---

[1] G. Bariț, *Thalia și Melpomene în Transilvania*, în *Transilvania*, 1870, p. 132.

[2] Al. Lupeanu, *Un început de teatru romînesc ambulant în Transilvania la 1755*, în *Societatea de mîine*, 1924, p. 520—521 și în *Evocări din viața Blajului*, Blaj, 1937, p. 36 și urm.

[3] Cu privire la acest interesant moment din istoria teatrului romînesc din Transilvania, cf. Bariț, *op. cit.*, și idem în *Observatorul*, 1880, nr. 22; T. Burada, *Cercetări despre începutul teatrului romînesc în Transilvania*, în *Arhiva*, Iași, 1905, nr 16, p. 296. Burada se întemeiază pe informații comunicate tot de Bariț. Piesele reprezentate au mai ales un conținut moral și sînt astfel prelucrate și alese, încît să nu figureze în ele personaje feminine. Pe lîngă lucrarea amintită a lui Cipariu, apărută în broșură în 1833, apoi cu unele modificări în *Elemente de poetică* . . ., Blaj, 1860, p. 201—220, cf. și I. Breazu, *Timotei Cipariu și Italia*, în *Studii literare*, 2, 1943, p. 201 și urm., se reprezintă piese traduse de T. Cipariu și I. Rusu printre care comedia în două acte *Domnișorul păcălit*, apoi piesa (sau tabloul ?) original *Mureșanul*. Pentru aceasta din urmă, reprezentată în 1835, Bariț a compus prologul *Instreinații*, publicat fragmentar în *Foaie literară*, 1838, nr. 18. În manuscrisul 277 b din Biblioteca Blajului, astăzi în Biblio-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Blajul de atunci nu putea satisface însă marea pasiune de luptă pentru cultura națională a acestui tînăr entuziast. El se simțea acolo ca un vultur cu aripile legate. Iată de ce își caută alt loc și îl va găsi, nu peste mult, la Brașov, orașul cu cea mai puternică și mai numeroasă burghezie romînească din acea vreme.

Deocamdată, mînat de neistovita lui pasiune de a cunoaște, Bariț întreprinde în vara anului 1836, împreună cu Timotei Cipariu, o călătorie la București. Cei doi tineri iau aici contact cu conducătorii vieții culturale: Eliade, Cîmpineanu, Iancu Văcărescu, cu profesorii de la Sf. Sava. Cîmpineanu îi invită la el și aici au prilejul să cunoască pe mai mulți membri ai Societății Filarmonica, atunci încă în plină activitate: Bolliac, I. Voinescu II, C. A. Rosetti etc. Îi invită și Iancu Văcărescu, care le citește din traducerea lui *Britannicus* de Racine, făcută de el, iar Bolliac le prezintă drama lui istorică *Radu Vodă*. Asistă la spectacolele romînești, fiind extrem de încîntați de nivelul lor și de dulceața limbii romînești, auzită pe scenă. Sînt indignați de concurența pe care o fac acestor spectacole cele franceze și germane, sprijinite de vodă și boierime. Amîndoi se interesează de aproape de organizarea și programul Societății Filarmonica [1]. La plecare, Eliade le dă 15 piese traduse și publicate de acesta. « Teatru romînesc, ocrotit și înțelepțește întrebuințat — spune Bariț în memorialul acestei călătorii — va curăți rugina ce din veci zace pe toate simțurile nației » [2]. Bariț se întoarce deci de la București întărit în convingerea lui despre rolul teatrului în dezvoltarea culturii naționale.

În anul următor (1837), îl găsim la Brașov ca dascăl la școala romînească din cetate. Catedra nu poate satisface însă apriga lui dorință de luminare. Iată-l deci inițiind, în 1838, presa romînească de aici și transformînd prin aceasta Brașovul în unul din cele mai importante centre ale generației de la 1848 din țările romîne. Iată-l inaugurînd, tot atunci și în același scop, spectacolele de diletanți.

A procedat tot ca la Blaj: a colectat bani pentru o cortină și s-a îngrijit de repertoriu. A lucrat la început singur sau aproape singur. Aici nu mai avea corpul de profesori și elevi inimoși din centrul școlar de la îmbinarea Tîrnavelor. Doar poetul Andrei Mureșanu e alături de el cu tot sufletul. Interpreții se recrutează mult mai greu, mai ales interpretele, căci negustorii brașoveni nu și-ar lăsa pentru nimic în lume fetele sau soțiile să se facă comediante. Nu desperează însă și, la 26 decembrie 1838 (st. v.), organizează întîiul spectacol cu piesa în 3 acte *Inimile mulțămitoare*, prelucrată de el probabil din limba germană [3].

Astfel a început, datorită lui Bariț, teatrul romînesc de diletanți din Brașov, care va continua apoi an de an, fiind foarte inegal, avînd totuși momente frumoase care figurează printre cele mai strălucite ale teatrului romînesc din Ardeal. Într-o formă sau alta, Bariț dirijează sau sprijină aceste spectacole.

În epoca pe care o studiem, cele mai bune spectacole date de diletanții brașoveni sînt cele care au avut loc între 1852—1854 [4]. Sufletul lor a fost profesorul și

---

teca Filialei Cluj a Academiei R.P.R., se află prologul și finalul în versuri, ale unei piese reprezentate în același an. Ele par a fi scrise de Cipariu. Prologul este o invocare către Phebus și muze; acestea sînt rugate să lumineze templul care se înalță aici pentru cultivarea moravurilor bune, a dreptății, a bunului gust și a culturii romînești.

[1] T. Cipariu, *Călătorie în Muntenia la 1836*, memorial publicat în *Prietenii istoriei literare*, I, 1936, p. 355 și urm.

[2] G. Bariț, *Călătoria primă în Muntenia*, manuscris în Biblioteca Filialei Cluj a Academiei R.P.R., Arhiva Blajului, nr. 501, cf. și id. *Thalia și Melpomene în Transilvania*, *op. cit.*

[3] Bariț, *op. cit.*; idem, *Material pentru biografia lui Andrei Mureșanu*, în *Observatorul*, nr. 49, 1879. Mureșeanu a interpretat și el un rol în *Inimile mulțămitoare*.

[4] G. Bogdan-Duică, *Din istoria teatrului romîn în Brașov*, în *Țara Bîrsei*, I, 1929, p. 113—122, dă o parte a afișelor acestor spectacole. Informațiile lui sînt însă incomplete. Vom publica în curînd un studiu mai amănunțit asupra acestui remarcabil moment din istoria teatrului romînesc de diletanți din Ardeal.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

arhitectul Ştefan Emilian, originar de lîngă Cluj, de la Bonţida, ajuns mai tîrziu profesor la universitatea din Iaşi. S-au dat în aceşti ani în total 20 de piese, originale şi traduceri, unele din ele reprezentate de două sau de trei ori. Printre ele figurează aproape tot ceea ce avea mai bun, în acel moment, repertoriul naţional: 3 vodeviluri de Alecsandri *(Piatra din casă, Creditorii, Nunta ţărănească)*, 3 de Costache Negruzzi *(Muza de la Burdujeni, Cîrlanii, Carantina)*, *O soarè la mahala* de Costache Caragiale, *Băddăranul boierit*, *Preţioasele*, *Şcoala femeilor* şi *Pourceaugnac* de Molière, *Angelo, tiranul Padovei* de Victor Hugo, *Robert*, o prelucrare după *Hoţii* lui Schiller etc. Emilian scrie muzică pentru vodevilurile romîneşti. Bariţ e cu siguranţă sfetnicul cel mai ascultat în alcătuirea acestui repertoriu; e foarte probabil că multe din piese vin din biblioteca lui. Lui i se datoresc şi singurele cronici dramatice despre această îndrăzneaţă iniţiativă teatrală. Bariţ subliniază în ele, iarăşi şi iarăşi, rolul educativ al teatrului: « Teatrul este pentru ca să desfăşori şi să dai pe faţă patimile şi blestămăţiile omeneşti în icoană vie, pentru ca să le înfrunţi şi să le ruşinezi, să le pedepseşti aspru, bătîndu-ţi joc de ele, sfărmîndu-le prin fermecătoarea armă a ironiei şi a satirei, iară nu pentru ca să le lauzi şi să le îngroşi». Dacă are cele mai mari laude pentru Molière, subliniind marea lui actualitate în Braşovul care începuse să se umple de « bădărani boieriţi», recrutaţi dintre negustorii care aveau să parvină, el condamnă cu toată puterea traducerea şi prelucrarea nesăbuită de farse şi vodeviluri franţuzeşti, care mai mult strică decît îndreaptă moravurile. Mai bine reprezentaţii mai puţine însă cu piese bine alese, clasice, bine jucate, decît reprezentaţii multe şi proaste: « Noi Romînii nu avem timp de pierdut cu nimicuri» [1].

Braşovul n-a văzut însă, în această epocă, numai teatru romînesc de diletanţi, ci şi teatru jucat de actori profesionişti. La început aceşti actori au fost germani şi maghiari — mai ales maghiari. Burghezia atît de numeroasă şi de înstărită din acest oraş, îngroşată uneori cu vizitatori sau refugiaţi de dincolo de Carpaţi, a tentat totdeauna trupele ambulante germane şi maghiare, care n-au dus-o niciodată prea strălucit. Astfel, în 1818, trupa germană a lui Gerger dă aici, în limba romînă, *Vecinătatea periculoasă* de Kotzebue [2], iar în 1823, cînd Braşovul geme încă de boierii fugiţi acolo din cauza răscoalei lui Tudor, trupa maghiară din Cluj, în frunte cu marele actor Pergö Czelesztin dă *Ceasul de seară* de acelaşi comediograf german, atît de jucat atunci [3]. Reprezentaţiile trupelor maghiare sînt foarte bine primite de publicul romînesc. Celebra cîntăreaţă Déryné, care vizitează şi ea Braşovul în 1826, vorbeşte în memoriile ei despre dragostea cu care a fost primită în familiile băjenarilor romîni, care o invită să meargă cu trupa ei şi la Bucureşti [4].

Astfel Braşovul şi Ţara Romînească au rămas pînă tîrziu un punct de atracţie pentru trupele maghiare. În epoca ce ne preocupă joacă aici în romîneşte trupa de operă şi vodeviluri a lui Pály Elek, în 1840, şi trupa maghiaro-romînă a lui Farkas József, în 1847.

Pály este un cîntăreţ de origine din Ungaria, care a avut un rol important în dezvoltarea operei şi a muzicii populare maghiare de scenă. El a condus mult timp trupe ambulante de operă şi vodevil, cutreierînd cu ele în lung şi în lat Ungaria şi Ardealul. A jucat mult şi la Cluj, unde a murit în 1846.

---

[1] *Diletanţii teatrului romînesc în Braşov*, in *Gazeta de Transilvania*, 1852, nr. 76 şi *Cîteva aieptări in privinţa teatrului*, loc. cit., 1853, nr. 97 — articole nesemnate, datorite probabil lui Bariţ.

[2] G. Bogdan-Duică, *op. cit.*, şi *idem*, *Ioan Barac*, Bucureşti, 1938, p. 27. Afişul e reprodus în facsimil în St. Mărcuş, *Thalia romînă*..., Timişoara, 1945, între p. 80—81.

[3] Orbán László, *Adalékok a brassoi magyar szineszet tötténetéhez. (Contribuţii la istoria teatrului maghiar din Braşov)*, în *Emlékkönyv Kristof György hatvanadik születésnapjára*. (Omagiu lui Gh. Kristof cu prilejul împlinirii a 60 de ani), Cluj, 1939, p. 191 şi urm. Cf., şi Gh. Bogdan-Duică, *op. cit.*

[4] *Déryné naplója, (Jurnalul doamnei Deri)*, Budapesta, vol. II, p. 230 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În 1840 el joacă la Brașov din mai pînă în octombrie. Probabil și la sfatul lui Bariț, dă aici, cu aceia din actorii trupei care cunosc limba romînă, *Cetățuia pe drumul țării* și *Pustnicul din Fromestera*, amîndouă de Kotzebue, traduse de Ioan Barac, atunci translator în Brașov, apoi *Fetele de la Siklos* de Börnstein și Komlossy. Cu toate că actorii au o pronunție maghiară, spectacolele sînt primite de publicul romînesc « cu destulă plăcere » — constată Bariț în *Gazeta de Transilvania*. El recomandă călduros bucureștenilor ansamblul lui Pály, de altfel acesta va pleca la București, pentru a da cîteva reprezentații, în octombrie al aceluiași an, reprezentații ce vor fi primite cu multă bunăvoință de Eliade în *Curier*. Pe lîngă cele trei piese amintite, ei mai dau la București și *Serbarea cîmpenească* a lui Eliade. La întoarcere, Pály reprezintă și la Brașov această pastorală, plină de idei iluministe [1].

Inițiativa din 1847 a lui Farkas Jozsef este mult mai îndrăzneață. Originar și el din Ungaria, s-a oprit de asemenea cu trupe ambulante prin multe orașe de dincoace de Carpați, printre care și la Brașov și Cluj. Făcea atît pe actorul, cît și pe cîntărețul și dansatorul, ca mulți dintre acești actori ambulanți. Cunoștea și limba romînească. Ajuns la mare ananghie, în vara anului 1846, joacă împreună cu cîțiva actori, care știu romînește, la Arad, o traducere după Kotzebue. Succesul este mare și îi dă curaj pentru a repeta experiența în anul următor și în alte orașe. Farkas, care cunoaște bine aceste orașe, observa cum publicul romînesc crește în ele și e tot mai dornic de teatru. Iată-l deci formînd, în 1847, la Lugoj, unde exista de asemenea o tradiție de amatori, o « Societate teatrală » pe care el o numește « romînească », dar care, în realitate, e alcătuită din cîțiva actori maghiari, cîțiva romîni, recrutați dintre diletanții bănățeni, care vroiau să devină profesioniști și, probabil, cîțiva sîrbi. Un negustor din Seghedin, Foti, riscă o sumă importantă pentru această « afacere » teatrală. Farkas alcătuiește la repezeală un repertoriu din vreo 10 piese, mai ales comedii, vodeviluri și melodrame, traduse din limba maghiară, chiar cînd autorii lor nu sînt unguri. Singura bucată de valoare e *Soldatul fugit* (Szökött katona), una din cele mai populare comedii ale lui Szigligeti. Își începe spectacolele la Lugoj și Arad, le continuă apoi la Orăștie, Sibiu, Făgăraș și Brașov, de unde avea de gînd să treacă în Țara Romînească. Pretutindeni trupa lui Farkas stîrnește la început mari valuri de simpatie. Încep însă numaidecît și rezervele, pricinuite pe de o parte de calitatea dubioasă a repertoriului și interpretării, dar mai ales de traducerile, care trebuie să fi fost făcute într-un fel de jargon bănățeano-maghiar, asortat cu foarte multe latinisme indigeste.

Popasul cel mai important al trupei trebuia să fie la Brașov. Se fac aici abonamente pentru 12 reprezentații. Publicul avid de spectacole romînești primește trupa cu bunăvoință. Bariț, care este informat despre mersul turneului ardelean al lui Farkas, cu toate că are motive de neîncredere, salută și el venirea trupei la Brașov, încercînd să înlăture unele zvonuri nefavorabile, care s-au răspîndit în legătură cu ea. Deziluziile au fost însă și aici foarte mari. Nicăieri punctele slabe ale încercării lui Farkas nu ieșeau mai mult în evidență, decît aici la Brașov, unde publicul romînesc era mai numeros și mai evoluat și avea și o oarecare educație teatrală. Bariț încearcă să repare ceea ce se poate. Probabil la stăruințele lui, trupa ia în repertoriu și *Iorgu de la Sadagura*, cunoscuta comedie a lui Alecsandri, întîiul lui mare succes dramatic. Și totuși, reprezentațiile cad mereu și totul se termină cu un mare fiasco. Negustorul Foti e nevoit să alerge la Brașov să-și scoată actorii din datorii. Ansamblul se risipește. Doi dintre actorii romîni, Vasile Maniu și Seracin, trec Carpații

[1] Cu privire la spectacolele de la Brașov ale trupei lui Pály, cf. G. Bogdan-Duică, *op. cit.*, apoi Orban, *op. cit.* Bariț le menționează și el în *Gazeta de Transilvania*, 1840, nr. 37 și 40. Cf. și *Curierul Romînesc*, 1840, nr. 79 și 82.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și sînt angajați în trupa de la București a lui Costache Caragiale, unde, cu rezerva pronunției, sînt apreciați elogios. Bariț, indignat și el peste măsură, lovește fără cruțare în experiența lui Farkas, într-o cronică pamflet din *Gazeta de Transilvania* (adaus la nr. 81). Condamnă repertoriul, condamnă neseriozitatea actorilor, foarte inegali, condamnă mai ales jargonul execrabil al traducerilor. El care avea o idee atît de înaltă despre rolul pe care scena trebuie să-l joace în cultivarea limbii romînești, el care cunoștea și urmărea de aproape promițătoarea dezvoltare a teatrului romînesc în Principate, nu putea suferi această degradare. Se prea poate ca aprecierea lui să fie exagerat de aspră. Nu e mai puțin adevărat însă că inițiativa lui Farkas, care putea să însemne o dată în dezvoltarea teatrului romînesc din Ardeal, poartă în ea stigmatul neseriozității și al aventurii [1].

Aceste trupe maghiare au trezit la romînii din Ardeal și mai mult gustul pentru teatrul adevărat, jucat de artiști adevărați. Gustul acesta nu va fi satisfăcut decît de către turneele societăților dramatice de dincolo de Carpați. Ele au început în epoca pe care o studiem și Gheorghe Bariț a avut un rol însemnat în pregătirea și organizarea lor.

Întîiul turneu este al societății dramatice Fany Tardini — Vlădicescu, din Craiova. El s-a mărginit numai la Brașov, unde a jucat timp de două luni, în vara anului 1864, și aproape tot atît timp în vara lui 1865.

Trupa jucase înainte la Cernăuți, unde a ajuns îndeosebi la stăruințele fraților Hurmuzachi, boieri progresiști, buni prieteni și colaboratori, atît cu generația de la 1848 din Principate, cît și cu cea din Ardeal, cu Bariț mai ales [2]. Probabil la stăruințele lor, trupa se decide să vină de la Cernăuți la Brașov. Frații Hurmuzachi o recomandă călduros lui Bariț, rugîndu-l să facă tot posibilul pentru buna ei primire [3]. Trupa s-a bucurat într-adevăr de o primire strălucită. I s-a amenajat anume o scenă în sala festivă a liceului, iar sălile au fost mereu arhipline, cu toate că repertoriul întîiului turneu n-a prea satisfăcut gustul pentru drame serioase, mai ales naționale, al ardelenilor. Doar *Radu Calomfirescu*, drama istorică a lui I. Dimitrescu, dacă i-a mai încălzit. Tocmai de aceea, în turneul din vara anului 1865, probabil și la îndemnul lui Bariț, repertoriul cuprinde mai multe drame naționale (mult gustată a fost îndeosebi *Mihul* de N. Istrati, reprodusă cu mulți ani înainte în *Foaia pentru minte*), iar între comedii ocupă un loc de cinste cele scrise de Alecsandri [4].

Aceeași experiență o face marele actor bucureștean Mihai Pascaly cu turneele lui din 1868 și 1871, cu deosebirea că el vizitează și alte orașe de dincoace de munți. Și el se bucură de sprijinul lui Bariț. E foarte probabil că întîiul lui turneu s-a făcut la inițiativa acestuia. «. . . Grație inițiativei d-tale — îi scrie Pascaly — supt patronarea și auspiciile d-tale, greaua mea sarcină s-a făcut mai lesnicioasă, începutul s-a făcut, arta a cîștigat un răsunet și artiștii duc cele mai dulci suveniri de îmbrățișarea romînilor din Brașov» [5]. În întîiul turneu, Pascaly rămîne la Brașov o lună (16

---

[1] Întîiul care a semnalat turneul lui Farkas a fost G. Bogdan-Duică, *Un episod din istoria teatrului romînesc*, în *Semănătorul*, 1906, p. 409—413, apoi *Un afiș teatral*, în *Transilvania*, 1928, p. 823—824, și *Din istoria teatrului romînesc în Brașov*, *op. cit.*, Cf. și Orbán, *op. cit.* și St. Mărcuș, *op. cit.*, p. 83 și 87—91.

Turneele lui Pály și Farkas le vom prezenta de asemenea într-un studiu separat.

[2] Teodor Bălan, *Trupa lui Fany Tardini în Bucovina*, în *Buletinul Mihai Eminescu*, 3, 1932, p. 121—140; 4, 1933, p. 22—30 și 5, 1934, p. 30—42.

[3] N. Bănescu, *Corespondența familiei Hurmuzachi cu Gh. Bariț*, p. 120—123.

[4] G. Bogdan-Duică, *Notiță despre Fany Tardini*, în *Buletinul Mihai Eminescu*, 3, 1932, p. 72—73. Articolul se întemeiază însă numai pe informații culese din *Familia*. Ele trebuie completate cu cele din *Gazeta de Transilvania*, 1864, 1865, St. Mărcuș, *op. cit.*, p. 161—164, utilizează adeseori greșit aceste informații.

[5] Scrisoarea lui M. Pascaly către G. Bariț din 4/16 iunie 1868 în manuscrisul 1005, f. 358, al Academiei R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai — 16 iunie 1868), jucînd melodrame și comedii, prelucrate aproape toate din franțuzește și o singură dramă « națională », *Mihai Viteazul după lupta de la Călugăreni* de Bolintineanu, care nu era nici ea mare lucru. Spectacolele au stîrnit entuziasm mai mult datorită interpretării artiștilor, decît repertoriului. Notăm că suflerul trupei era marele Mihai Eminescu și că de la Brașov trupa și-a continuat turneul ei triumfal la Sibiu, Lugoj, Timișoara, Arad și Oravița [1].

În turneul din vara anului 1871, pentru care de asemenea s-a bucurat de sprijinul lui Bariț [2], Pascaly a venit cu 9 piese, dintre care 5 sînt drame și comedii « naționale ». Cea mai de calitate din ele, aceea care s-a bucurat de cel mai mare succes, a fost *Domnița Ruxandra*, drama istorică a lui Hasdeu, pe care ardelenii o citaseră în 1868 în paginile revistei *Familia*. În repertoriu figurau piese ca *Zavera lui Tudor*, *Poporul și nobletea jigărită*, care cu siguranță că exaltau și ele patriotismul, dragostea de popor și lupta împotriva rămășițelor feudale. Pascaly face așadar de astădată teatru mai militant, așa cum doreau ardelenii, Bariț îndeosebi. De la Brașov, el trece la Sibiu, Oradea, Năsăud, Gherla, Arad și Timișoara. Nu știm din ce pricini nu a putut atinge și Pesta, așa cum a plănuit [3].

Mult mai important decît turneele lui Pascaly este turneul lui Matei Millo, din 1870. Millo era decanul scenei romîne, gloria ei. Bariț a urmărit prin gazetele lui ascensiunea acestui mare artist, l-a văzut cu siguranță jucînd. Iată de ce se străduiește să-l arate și ardelenilor. Din nefericire, împrejurările n-au permis venirea lui dincoace de Carpați decît acum, în 1870, cînd artistul era bătrîn — el s-a retras la pensie — totuși destul de tînăr încă pentru ca ardelenii să mai prindă ceva din strălucirea soarelui, aproape de asfințit. Millo pregătește turneul la București, împreună cu Bariț [4]. El rămîne la Brașov de la 23 mai la 15 iunie, stîrnind un entuziasm unic în istoria teatrului romînesc din această provincie. Repertoriul lui e compus din 17 piese, toate din repertoriul național. Grosul îl formează comediile și cantonetele lui Alecsandri; urmează apoi cîteva bucăți de ale lui Millo însuși, toate cu caracter de critică socială, de exaltare a încrederii în popor (*Boierii și țăranii*, *Prăpăstiile Bucureștilor*, *Jianu căpitan de haiduci* etc.). De la Brașov, Millo merge la Sibiu, Orăștie, Cluj, Arad, Lugoj și Oravița, stîrnind pretutindeni același entuziasm. Și el avea de gînd să viziteze Pesta [5].

În martie 1871, Millo duce tratative cu Bariț pentru un al doilea turneu, în care, la propunerea gazetarului ardelean, dramele « naționale » ocupă un loc mult mai important [6]. Nu știm din ce motive turneul acesta n-a fost făcut.

Venirea lui Millo în Ardeal a fost salutată de Bariț prin două articole, publicate în Revista *Transilvania* din 1870, care sînt o contribuție esențială pentru istoria

---

[1] Turneul din 1868 al lui Pascaly, studiat de G. Bogdan-Duică, *Multe și mărunte despre Eminescu*. Vara anului 1868. În *Viața romînească*, 1924, nr. 54, p. 183 și urm. Cf. și Mărcuș, *op. cit.*, p. 164—174, cu multe greșeli însă.

[2] Scrisoarea lui Pascaly către Bariț, din 26.IV.1871, în manuscrisul 1005 Acad. R.P.R.

[3] Ne lipsește un studiu amănunțit asupra turneului din 1871 al lui Pascaly. Cîteva informații în Oct. Lupaș, *Al doilea turneu al Teatrului Național din București cu M. Pascaly la Arad*, în *Darul Vremii*, Cluj, 1, 1930, p. 118—120; apoi St. Mărcuș, *op. cit*, p. 174 și urm.

[4] Manuscrisul academic nr. 1006, f. 83, *Scrisoarea lui Millo către Bariț* din București, 22 apr.—4 mai 1870; ea vorbește despre pregătirea turneului. Scrisoarea din 29 aprilie — 11 mai (f. 85) arată cît de serioase au fost măsurile luate de Bariț pentru primirea marelui artist la Brașov.

[5] I. Breazu, *Matei Millo în Transilvania și Banat (în 1870)*, vol. *Literatura Transilvaniei*, București, 1924, p. 58 și urm.

[6] *Scrisoarea lui Millo către Bariț*, din Bîrlad, 4/16 martie 1871, în mss. academic 1006, f. 129.

Aceste scrisori au fost semnalate de Mihai Florea, *Manuscrise inedite ale lui Matei Millo*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, t. 2, nr. 1—2, 1955, p. 355.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teatrului romînesc din această provincie și cuprind prețioase observații ale lui privitoare la această instituție. Cel dintîi: *Thalia și Melpomene*, în *Transilvania*, este plin de amintiri personale cu privire la inițiativele care s-au luat în acest domeniu, în Ardeal, pînă la acea dată. El constată cu regret că teatrul n-a găsit între membrii generației de la 1848 un om care să i se fi dedicat cu totul, un Mecena generos care să fi sacrificat averi mari pentru întemeierea lui. E probabil că terenul nu era destul de pregătit pentru ca să prindă rădăcină această plantă, pe care el o consideră foarte delicată. Thalia nu se poate dezvolta — spune el — decît îngrijită de înțelepciunea Minervei, sprijinită de toate celelalte muze, protejată de Vesta, zeița moravurilor curate; ea mai trebuie să fie apărată apoi de « loviturile barbare ale despotismului, ca și de insultele superstițiunei și a prejudețelor omenești, care în Thalia nu voiesc a recunoaște nicidecum simbolul artei, ci numai pe reprezentanta plăcerilor brutali».

Celălalt articol, *Matei Millo*, arată pe scurt cariera glorioasă a marelui actor, greutățile pe care a trebuit să le înfrunte, caracterul realist al artei lui. « Millo — spune Bariț — a luptat cu îndărătnicie pentru a forma « o școală dramatică romînească, ale cărei subiecte să fie luate din viața poporului romînesc, din istoria, din tradițiunile, suferințele, datinele, costumele (mores et consuetudines) și apucăturile singulare ale lui, îmbrăcate în vestminte naționale și oarecum înfipte pe scenă, reîmprospătate, reînviate pentru ca să nu se piardă nicidecum». Alecsandri a priceput mai bine decît oricine aceste intenții ale lui Millo și i-a furnizat o mare parte din repertoriu, mai ales în comedii și vodevile. Căci, « prin temperament, prin natural și chiar prin satiră, Millo este un actor comic. Cine cere de la el interpretare de drame și tragedii greșește ».

« Millo — spune în continuare Bariț — a plănuit mai de multe ori să vină în Ardeal. A reușit însă abia acum, aducînd cu sine o trupă destul de mică, pentru că publicul romînesc din Ardeal n-ar fi putut suporta cheltuielile unui ansamblu mai mare. Repertoriul a trebuit să țină seamă de posibilitățile acestui ansamblu. Unele din piese erau cunoscute de ardeleni și totuși ei au umplut sălile pentru a le vedea în sfîrșit interpretate « bine și adesea foarte bine». Multe din aceste piese au un caracter prea local, atît prin subiecte, cît și prin limbaj. Dar ardelenii n-au putut oferi altele mai bune, născute din realitățile de aici, nici originale și nici adaptări. Viciile pe care le izbesc comediile jucate de Millo se găsesc însă și în Ardeal: « Sînt și în patria noastră multe raporturi putrede, la care se poate aplica prea bine satira comică» a marelui actor.

Bariț lasă pe alții mai competenți să arate deosebirea dintre școala cea « națională» a lui Millo și școala « cosmopolită» a lui Pascaly. Crede totuși că deocamdată trebuie să rămînem pe lîngă școala celui dintîi. Pascaly ar trebui să mai scoată din repertoriul său atîtea piese franțuzești, care n-au nici o legătură cu viața poporului nostru și să le înlocuiască cu piese care sînt « proprietate a întregii omeniri» adică cu piese clasice, bine traduse, nu « ca de clacă, ca în bătaie de joc pentru limba noastră și pentru publicul nostru»... « Ne trebuesc — spune Bariț — traducători cari să cunoască perfect cîte două limbi, avîndu-le în deplina lor potestate, nu numai din cărți, ci și din viață, de pe scenă, tribună, catedră, piață, amvon, din capitală și de la sat, de pe uscat și de la mare, de la cîmp și din pădure, din lucrătoria profesionistului orășan și de lîngă aratul agricultorului. A traduce este artă și încă grea, care la noi se ține a fi în cele mai multe cazuri o jucărie. De aici atîtea traducțiuni mizerabile».

În ce privește arta lui Millo, Bariț se mulțumește să spună că însuși marele comic francez Levasseur a recunoscut că actorul romîn « l-a bătut» în unele locuri. În tot cazul, romînii vor avea un teatru național numai atunci cînd vor avea cît

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai mulți actori care vor intra în templul Thaliei cu cunoștințele teoretice, cu devotamentul statornic pentru artă, cu patriotismul lui Millo.

Prin aceste articole, Bariț a luat parte la ampla dezbatere în legătură cu întemeierea unui teatru romînesc stabil în Ardeal, care s-a purtat în anii 1869—1870. Bătrîni și tineri au ținut să-și spună cuvîntul cu acest prilej. Printre cei din urmă se numără și marele Mihai Eminescu, atunci student la Viena. Dezbaterea a avut drept rezultat întemeierea Societății pentru Fond de Teatru.

Prin accentul pe care-l pune pe rolul social, educativ al teatrului, pe caracterul lui realist și patriotic, Bariț aduce o contribuție pozitivă în această dezbatere.

Gheorghe Bariț a căutat să formeze cultura teatrală a romînilor din Transilvania nu numai prin inițiativele despre care am vorbit în cele precedente, ci și prin ținerea lor la curent cu mișcarea teatrală din Principatele Romîne, sau din alte țări, sau prin răspîndirea literaturii dramatice, originală sau tradusă.

Gazeta de Transilvania și *Foaia pentru minte* dau chiar în întîiul lor an de apariție prețioase informații asupra teatrului din Iași sau București, luate din presa de dincolo, sau trimise, uneori, de către corespondenții lor în aceste capitale. El își dă seama că numai în Principate s-ar putea dezvolta un teatru romînesc. Iată de ce încurajează pe cei care vor să facă din el o instituție de cultivare a limbii și de educație morală și patriotică. Cînd, în vara lui 1838, cîțiva boieri progresiști, care vin la băile din Ardeal, îl informează că se proiectează ridicarea unui teatru național la București, după ce apără instituția teatrală împotriva acelora care o ponegresc sau o degradează, subliniind faptul că « teatrul este și înflorește la toate națiile, această e o dovadă destulă pentru folosul lui», Bariț încheie: «Domnilor, noi care nu sîntem în stare a face pașii ce-i puteți face D-voastră, poftim din inimă ca într-amîndouă capitalele D-vstră, la teatrele ce aveți să ridicați, să vă puteți cîștiga, afară de arhitecți buni, mehanici harnici, optici, acustici acurați și societăți filarmonice bine procopsite, cu o direcție simțitoare romînește, cu care să se împlinească la D-stră ce cîntă și un poet al nostru de aici: « Numai ce deșteaptă / Și lumină să răsune / Cumpătare dreaptă și năravuri bune. / (Nu de școală celor rele. / Nici virtuții de asuprire, / Ci de-învăț celor trudiți» [1]. Foile semnalează succesele lui Costache Caragiale și ale lui Millo, programul lui Kogălniceanu, Negruzzi și Alecsandri ca directori ai teatrului din Iași, urmăresc pas cu pas ridicarea clădirii teatrului din București. *Prologul* lui Asachi la spectacolele din 1837, *Serbarea cîmpenească* a lui Eliade sînt reproduse textual în *Foaia* (nr. 20 și 26, 1838). Succesul lui *Iorgu de la Sadagura* de Alecsandri e salutat printr-o cronică trimisă din Iași. Din repertoriul acestuia se reproduce *Nunta țărănească*.

Cînd apar piesele din marele repertoriu al scriitorului moldovean, Bariț nu mai e în fruntea gazetelor și problema reproducerilor nu se mai punea ca înainte de 1848, cînd cartea de dincolo de Carpați era oprită de cenzura lui Metternich să circule în Ardeal.

Bariț caută apoi să popularizeze pe marii clasici ai dramaturgiei universale. Cel mai iubit de el este Schiller. Într-o notă din *Foaie pentru minte*, spune: « Trebuie să spui, am către Schiller o foarte mare plecare, nu știu cum, de multe ori, îmi vine să-i dau acea iubire și cinste ce o dăm unui tată care ne-a născut și ne-a crescut». Iată de ce el traduce în 1838 *Intrigă și iubire*, « una din cele mai zdravene și mai slăvite lucrări dramatice ale acestui mare bărbat». O apreciază înainte de toate pentru valoarea ei critică, dar cu siguranță că se gîndește și la serviciile pe care le-ar aduce în lupta împotriva feudalismului, la care s-a angajat prin gazetele lui. Din nefericire

[1] *Gazeta de Transilvania*, 1838, nr. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu primește un număr suficient de prenumerații și traducerea nu poate să apară. El se mulțumește să dea cîteva fragmente din ea, apoi din *Don Carlos*, *Conjurația lui Fiesco*, *Maria Stuart*, toate bine alese, bine traduse. Ele cuprind idei așa de mari — spune Bariț — încît « te fac mai să amețești ». L-ar compara pe Schiller cu Shakespeare, « dar de acesta din urmă — spune el — mi-e frică » [1]. Dînd, în 1840, un fragment din *Iuliu Cezar*, îl însoțește cu un motto din Goethe, apoi dă o notă în care-l numește pe autorul lui Hamlet: « dascăl al împăraților și al cerșitorilor, al națiilor și al individurilor ».

Ne-a rămas de la Bariț și o traducere întreagă. Este drama în trei acte *Inimile mulțămitoare*, al cărui manuscris se păstrează acum în Biblioteca Filialei din Cluj a Academiei R. P. R. A fost tradusă de el pentru teatrul de diletanți brașoveni din 1838, dintr-un autor pe care în 1870 nici el nu și-l mai amintește. A fost aleasă pentru ca să se potrivească cu interpreții de care putea dispune și cu publicul căruia se putea adresa, alcătuit în mare parte din elevi și părinții lor. Piesa scoate în evidență curajul moral al unor copii, care sînt pedepsiți pe nedrept fiindcă apără pe un soldat bătrîn, om vrednic în felul său, dar cam bețiv, rămas invalid din războaiele napoleoniene. Ea nu are calități deosebite. Doar chipul acestui soldat, interpretat atunci de Andrei Mureșanu, e oarecum mai viu. Bariț s-a oprit la această piesă înainte de toate din considerente etice. Traducerea este făcută într-o bună limbă romînească.

După marile turnee teatrale din jurul lui 1870, Bariț nu mai joacă un rol de prim plan în mișcarea teatrală de dincoace de Carpați. Conducerea acesteia e luată de Societatea pentru fond de teatru, întemeiată în acest an, în parte chiar în urma entuziasmului stîrnit de aceste turnee. Animatorul principal al acestei societăți a fost Iosif Vulcan. Bariț se atașează de acum încolo tot mai mult de societatea culturală « Astra », al cărei secretar a fost ales chiar din anul întemeierii acesteia (1861).

Marele om de cultură își va păstra totuși pînă la adînci bătrînețe dragostea pentru teatru. Numai așa ne putem explica faptul că, la vîrsta de 78 de ani (în 1890), el scrie singurele lui piese originale; *Onestitatea lăudată*, *Binefacerea răsplătită* și *La o doză de știință zece doze de minte sănătoasă*, numite de el « drame familiare ». Manuscrisele lor se păstrează la Academia R.P.R. (Ms. 981). Numai ultima a fost publicată postum de I. Georgescu în *Țara Bîrsei* din 1933.

Atît temele, cît și personajele, exclusiv feminine, ne fac să presupunem că au fost scrise pentru elevele Școlii de fete din Sibiu, atunci singura școală secundară romînească de fete din Ardeal. Bariț, care a luptat toată viața pentru educația femeii, ținea mult la această școală. Ea era de altfel a « Astrei », și Bariț era acum președintele acestei instituții.

Onestitatea lăudată... se petrece în familia unor negustori bucureșteni, de origine ardeleană. Fetele acestui negustor au terminat pensionul lui Vaillant, unde au primit o bună educație practică. Ele iau parte activă la conducerea afacerilor tatălui lor. În această familie nimerește Olimpia Margarite, romîncă, văduvă a unui consul francez, ajunsă la mare strîmtoare financiară. Pînă la urmă se descoperă că este și ea fata unui negustor bucureștean, care, copilă fiind, a ajutat înainte de 1848 pe doi copii de țărani, ce vagabondau pe străzile Bucureștiului. Acești copii sînt tocmai negustorii la casa cărora e nevoită astăzi să recurgă. Cei trei galbeni primiți de la copilă și de la părinții ei, au fost primul lor capital. Ei își arată acum recunoștința față de binefăcătoarea de altădată.

---

[1] Cu privire la cultul lui Bariț pentru Schiller, cf. I. Breazu, *Schiller la romînii din Transilvania*, în *Steaua*, Cluj, 1955, nr. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La o doză de știință... se petrece «la hotarul dintre Banat și Ardeal», în familia fermierului Bălan. Soția și surorile acestuia au primit de asemenea o educație practică; ele participă activ atît la menaj, cît și la cultivarea și administrarea fermei. Spre deosebire de ele, Liberta, cumnata lui Bălan, a colindat prin tot felul de facultăți prin străinătate, poposind pînă la urmă în astronomie. Ea este un fel de prețioasă ridiculă, care ciripește filozofie și se uită de sus la rudele ei și la fata din casă. Mai sosesc aici două prietene ale Libertei, o moldoveancă și o poloneză emigrată, care au fost de asemenea educate pentru a-și cîștiga singure existența și a fi utile societății. Pilda acestora și a cumnatelor ei o determină pe Liberta să-și scoată din cap gărgăunii. Ea promite să facă știință practică și gospodărie, și să se lege de pămîntul patriei.

Amîndouă dramele sînt demonstrațiile unor proverbe. Din ele se desprinde mentalitatea de burghez în ascensiune a lui Bariț. Chiar dacă vede unele tare ale burgheziei, el crede, totuși, că prin muncă luminată de o conștiință practică și prin virtute, clasa poate fi salvată.

Dramele n-au însă nici conflicte și nici personaje suficient de reliefate. Nici stilul lor nu mai are vigoarea din tinerețe a stilului lui Bariț.

★

Articolul nostru a avut menirea să pună în lumină o parte, pe nedrept ignorată, din activitatea atît de multilaterală și de rodnică a marelui om de cultură Gheorghe Bariț, care așteaptă să fie îmbrățișată într-o vastă monografie științifică. Credem că din prezentarea critică a participării lui la mișcarea teatrală din Ardeal rezultă fără îndoială că Bariț poate sta alături de un Iancu Văcărescu, Eliade și Asachi, în galeria inițiatorilor teatrului romînesc. Asemenea lor, el a văzut în teatru o instituție fundamentală pentru consolidarea culturii naționale, pentru educația morală și progresul social.

ГЕОРГЕ БАРИЦ И РУМЫНСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ В ТРАНСИЛЬВАНИИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

С самого начала своей деятельности, крупный журналист и деятель культуры Г. Бариц дал театру должную оценку, как учреждению действительно способствующему воспитанию общества и усовершенствованию национальной культуры. С этой целью он дал толчок самым значительным театральным начинаниям или оказал им существенную поддержку и, больше чем кто бы то ни было, помог изданиями, руководимыми или редактированными им, создать румынскую театральную культуру в Трансильвании.

Еще со школьной скамьи он увлекается театром и, когда ему удается познакомиться с ученическими спектаклями в Блаже, он упорно стремится создать там более организованное театральное движение, которое поставило бы себе целью составление репертуара и подготовку спектаклей на более высоком уровне.

В 1836 г. Бариц посещает Бухарест, где встречается с руководителями Общества Филармонии, что дает ему возможность накопить ценные сведения. Возвратившись в Трансильванию, он стремится использовать эти сведения, являясь на этот раз в Брашове инициатором любительских спектаклей, достигших настоящего расцвета между 1852 и 1854 гг.

В дальнейшем указывается значение спектаклей, данных в Трансильвании венгерскими труппами Пали и Фаркаса (последний играл и на румынском языке), а также Влэдическу — Фани Тардини, Паскали и Милло. Автор статьи останавли-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

вается, в особенности, на турне Милло летом 1870 г., во время которого перед трансильванской публикой были представлены только пьесы национального репертуара, главным образом, комедии и водевили Александри и Милло. В двух статьях, напечатанных в журнале «Трансильвания», Бариц приветствует приезд Милло в Трансильванию. Благодаря ценным замечаниям относительно театра, репертуара и актеров, заключающимся в этих статьях, они являются документами большой важности для истории румынского театра.

Статья включает и характеристику Барица как переводчика и автора драматических произведений и заканчивается выводом, что этот неутомимый вдохновитель в области культуры является основоположником трансильванского театра, занимая таким образом место рядом с другими основателями румынского театра: Асаки, Янку Вэкэреску, Элиаде Рэдулеску.

GHEORGHE BARIȚ ET LE MOUVEMENT THÉÂTRAL ROUMAIN EN TRANSYLVANIE

(RÉSUMÉ)

Dès le début de son activité, le grand journaliste et l'homme de culture que fut Gh. Baritz a considéré le théâtre comme une institution qui contribue effectivement à l'éducation de la société et à l'achèvement de la culture nationale. C'est dans cet esprit qu'il a pris ou soutenu les plus importantes initiatives théâtrales et qu'il a aidé, plus que tout autre, par les publications dirigées ou rédigées par lui, à la formation d'une culture théâtrale des Roumains de Transylvanie.

Attiré par le théâtre alors qu'il était encore sur les bancs de l'école — quand il arrive à connaître le théâtre scolaire de Blaj, — il insiste pour y constituer un mouvement théâtral organisé, tendant à la création d'un répertoire et à la préparation de spectacles d'un niveau plus élevé.

En 1836, Baritz visite Bucarest et y rencontre les dirigeants de la Société philharmonique dont il a l'occasion de recueillir de précieux enseignements. De retour en Transylvanie il tâche de s'en servir et prend l'initiative — cette fois-ci à Brașov — de spectacles de dilettantes qui, entre 1852 et 1854, connaissent un véritable épanouissement.

L'article expose ensuite l'importance des spectacles donnés en Transylvanie par les troupes hongroises de Pály et Farkach (ce dernier jouant également en roumain) et de ceux de Vladicescu — Fany Tardini, Pascaly et Millo. L'auteur de l'article insiste surtout sur la tournée de Millo, dans l'été de 1870, tournée au cours de laquelle ne furent présentées au public transylvain que des pièces du répertoire national, pour la plupart des comédies et vaudevilles d'Alecsandri et de Millo. L'arrivée de Millo en Transylvanie est saluée par Baritz par deux articles publiés dans la revue « Transylvania ». Les précieuses observations sur le théâtre, le répertoire et les acteurs, contenues dans ces articles, en font des documents de grande importance pour l'histoire du théâtre roumain.

L'article comprend encore une présentation de Baritz comme traducteur et auteur dramatique et s'achève sur la conclusion que cet infatigable animateur culturel fait œuvre de fondateur du mouvement théâtral transylvain se plaçant ainsi auprès des autres promoteurs du théâtre roumain — Asaki, Iancu Văcărescu, Eliade Rădulescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ÎNCEPUTURILOR REGIEI ȘI SCENOGRAFIEI ROMÎNEȘTI

de LETIȚIA GÎȚZĂ

Istoria teatrului, cel puțin pentru epocile de început, recunoaște ca singuri creatori ai artei scenice pe marii actori. Față de arta acestora, regia de teatru nu-și capătă individualitate de sine stătătoare, nu devine artă și știință în același timp, separată de arta actorului și coordonatoare a acesteia, decît mult mai tîrziu. Protagoniștii companiilor teatrale își rezolvă singuri problema montării spectacolelor cu ajutorul personalului tehnic, pînă către sfîrșitul secolului trecut, cînd arta regizorală devine problemă fundamentală în realizarea spectacolului, la fel de importantă ca și arta actorului, dacă nu cu un anume ascendent asupra ei.

În acest sens, istoriografia noastră teatrală vorbea despre Paul Gusty ca despre primul regizor romîn și socotea începutul carierei acestuia (1885) drept punct de plecare pentru evoluția regiei de teatru la noi. Studierea realizărilor dobîndite în arta punerii în scenă anterioare acestei date a fost complet neglijată și, pentru prima oară, cercetările stabilesc acum, că preocupări de regie au existat de-a lungul istoriei spectacolului, începînd chiar cu primele reprezentații date la noi pe scena teatrului de la Cișmeaua Roșie în jurul anului 1818.

Evident însă, apare improprie și forțată încercarea de a opera cu noțiunea de regie în accepția ei actuală, asupra realităților de la începuturile teatrului nostru. La această epocă relevarea ideii piesei, elaborarea unui plan de regizare care să determine stilul artistic al autorului nu reprezintă problema cheie în montarea unui spectacol. Specularea efectelor de culoare și lumină, perfecționarea practicii trucajului scenic, dar în special grija pentru decor și costum fac, pe aproape întregul parcurs al secolului trecut, ca în arta punerii în scenă accentul să cadă pe elementul scenografic.

Dar pînă la obținerea unei perfecte iluzii scenice prin montare, s-au făcut pe scena noastră nenumărate încercări, nu totdeauna încununate de izbîndă. Totdeauna însă, în munca de pregătire și realizare a unei reprezentații teatrale, s-a făcut simțită necesitatea de a exista o funcție coordonatoare care să asigure disciplina ansamblului și să privegheze asupra ilustrării scenice a textului. Într-un domeniu complicat și greu ca acela al artei punerii în scenă, pe lîngă pricepere artistică, se mai cer o utilare specială a scenei și anumite cunoștințe de ordin tehnic, astfel că primele înjghebări de teatru la noi simt în chip firesc nevoia modelului străin. Așa se face că în 1817 Domnița Ralu îl trimite pe Costache Aristia, viitorul fondator de școală teatrală romînească, la Paris să

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

studieze cu Talma [1]. În atmosfera de efervescență revoluționară din preajma anului 1821, Aristia aduce cu sine din arta marelui maestru nu numai indicații referitoare la declamație și arta actorului, ci și preocuparea de a reprezenta piese ca *Brutus*, *Timoleon*, *Mahomed* ș. a. în respectul adevărului istoric, amplificînd astfel, printr-o punere în scenă exactă, efectul mobilizator al acestor piese. Activitatea lui Aristia în acest sens este sprijinită de patrioții greci, care nu-și precupețesc avutul pentru a da o cît mai mare strălucire spectacolului de teatru. Publicația eteristă *Caliopi*, care apare la Viena în 1819, consemnează aportul acestora în reușita montării piesei *Temistocle* de Metastazio: « Semnalăm printre ei pe d-l Ștefan Meitanis, venerabilul patriot care a făcut pe cheltuiala sa costumele persiene și grecești vechi pentru « Temistocle». Grație mărinimiei sale, piesa a avut mai multă strălucire și a produs o impresie mai profundă. Costumele somptuoase au făcut jocul mai animat și virtutea greacă a părut astfel mai bogat colorată» [2].

Realizarea montărilor costisitoare e permanentă dacă piesa *Filip al II-lea* de Alfieri, prezentată în mai 1820 « depășește prin bogăția costumelor și a decorurilor tot ce se făptuise pînă la acea dată» [3].

Pe de altă parte, punerea în scenă a spectacolelor la teatrul de la Cișmeaua Roșie trebuie să fi fost înlesnită și de prezența pe aceeași scenă a trupei Gerger, venită din Viena în 1818. Modificările aduse scenei, cerute de montarea unui repertoriu variat de operă [4], ca și reprezentațiile acestei trupe, au dat în mod sigur o orientare nouă activității teatrului local. Participarea artistei germane Dilly [5] în distribuția piesei *Moartea lui Patrocle*, contează ca un exemplu de sprijin dat tinerilor actori și încurajează presupunerea unui concurs mai larg și în celelalte sectoare ale artei scenice.

Succesul teatrului grec în Principate, iscat de reprezentații ca *Iuliu Cesar*, *Polixenia* sau *Brutus* de pildă, determină ideea înființării unui teatru în limba națională și găsește în cei doi mari făuritori de cultură romînească din prima jumătate a secolului trecut, Gh. Asachi și Eliade Rădulescu, pe cei dintîi și mai hotărîți sprijinitori ai săi. Pregătirea multilaterală a lui Gh. Asachi, lungile sale popasuri pentru studii în apusul luminat al vremii, la Roma și Viena, ne îngăduie să credem că spectacolele teatrale din cele două capitale l-au interesat în suficientă măsură. Modelul de cortină pe care-l aduce de la Roma, după care « zugrăvește» cortina principală a teatrului improvizat în casele hatmanului Ghica [6], e o mărturie a preocupărilor sale în această problemă. Spectacolele văzute în străinătate au contribuit cu siguranță la crearea unei viziuni moderne asupra condițiilor de montare a pieselor, așa că, venit în țară, potrivit propriei sale informații, « tocmește un pictor de teatru și un mașinist și transformă casa marelui hatman într-o adevărată fabrică» [7].

Reușita primei reprezentații în limba romînă cu pastorala *Mirtil și Chloe* în anul 1816 îl determină pe Asachi să pregătească și alte piese, pe care avea să le monteze în teatrul anume amenajat.

---

[1] Silvio d'Amico, *Storia del teatro dramatico*, Milano, 1953, vol. III, p. 74. François J. Talma (1763—1826). Actor tragic francez, continuator al lui Lekain în inițiativa de a introduce pe scenă adevărul în locul convenționalismului. Impune personajului tragic costumul corespunzător epocii și ia drept model pentru aceasta, sculptura veche greacă și romană. În locul stilului emfatic, declamator, folosește intonația simplă, naturală, potențează gestul, redînd astfel mai convingătoare interpretarea personajelor.

[2] Camariano, *Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX-ème siècle*. Balcania, 1943, vol. 6.

[3] I. Bianu și D. Simionescu, *Bibliografia romînească veche*, București, 1936, t. III.

[4] În repertoriu figurează: *Italiana în Alger*, *Flautul fermecat*, *Faust*, *Briganzii* ș. a.

[5] Nicolae Iorga, *Amănunte din istoria noastră în veacul XIX*, p. 387.

[6] Gh. Asachi, *Nuvele istorice ale romînilor*, Iași, 1867, p. VI.

[7] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În Muntenia, primele preocupări în problemele de regie le găsim în neobosita activitate a lui Eliade Rădulescu, începînd cu anul 1819 și continuînd cu întreaga sa muncă de organizator al scenei naționale [1]. Reprezentația *Hecubei* în 1819, prima piesă jucată în limba țării în Muntenia, cu Eliade în rolul principal, și cu sarcina de sufleur al trupei, acreditează ideea că răspunderea întregii munci de pregătire a spectacolului, ca și grija pentru respectarea indicațiilor de regie din text, din prologul *Saturn* al lui Iancu Văcărescu, aparțin tot vrednicului cirac din școala lui Gheorghe Lazăr. În cadrul Societății Filarmonice însă (1833—1837), Eliade își definește atitudinea față de problema organizării spectacolului, iar activitatea sa aici, alături de cea a lui Aristia, înseamnă un real plan de perspectivă pentru dezvoltarea ulterioară a regiei în teatrul nostru. Inițiativa de a introduce în conservator, pe lîngă cursul de declamație, și « exerciții de bucăți dramatice și de preparațiune a punerii lor pe scenă și de a plăti adaos profesorului de declamație, care are în grijă urcarea bucăților pe scenă și sarcina de regizor în vremea reprezentațiilor » [2], sintetizează într-o sumară indicație de program administrativ adevărul de bază al creației scenice: egala importanță a artei actorului și regizorului și necesitatea formării acestora cu ajutorul profesorilor de specialitate.

Este prima oară în istoria Conservatorului de muzică și declamație [3], cînd se întîlnește într-un proiect de organizare a învățămîntului dramatic, specificarea lecțiilor de regie, pe lîngă cele destinate pregătirii propriu-zise a actorului. « Urcarea bucăților pe scenă » înseamnă cu mult mai mult decît se înțelege curent prin așa-numita montare a pieselor, prin realizarea cadrului plastic în care urmează să se desfășoare viitorul spectacol. Există o evidentă apropiere între specificul acestei munci « de urcare a bucăților pe scenă » și sensul actual al noțiunii de regie. Indicația dată de Eliade profesorului Aristia de a începe cursul de declamație clarificînd mai întîi conținutul de idei al piesei, « introducînd actorii în înțelesul celor scrise » [4], determină întregul stil de muncă regizorală. Punînd în aplicare principiile marelui Talma, Costache Aristia face în continuare « analizarea literară a dramelor în care se exercitau elevii și comentarea criticilor ce s-au scris de marii literatori ca Laharpe, despre acele scrieri dramatice » [5]. Astfel, caracterizînd rolurile, stabilind teoretic înțelegerea justă a fiecărui personaj, convingînd actorii de însemnătatea ideilor pe care urmează să le transmită publicului, Aristia desăvîrșește prin intermediul scenei programul Societății Filarmonice, care-și propune să imprime artei dramatice rosturi cetățenești, dar în același timp stabilește pentru prima oară la noi, importanța « muncii la masă » cu actorii, stadiu determinant pentru tot restul procesului de elaborare a rolurilor.

Alte puncte din programul Filarmonicii referitoare la compoziția rolurilor de către actori « imitînd pe cît se poate natura », indicații de mișcare scenică și de creare a ideii de ansamblu «prin munca la un loc a mai mulți tineri în partea cea dramatică », revin frecvent în toate articolele de critică ale lui Eliade și contribuie, alături de activitatea lui C. Aristia, la formarea tinerilor actori. În curentul

---

[1] După aproape 50 de ani, în 1868, Eliade semnează, în numele comitetului teatral din care face parte, adresa prin care « invită regizorul să trimită biletul de repetiție și comitetului, spre a putea să știe piesa și să asiste la repetiționea ei ». Fond. Teatr. Nație., dos. 293/1868, p. 8, *Arhivele statului*, București.

[2] Schiță de proiect pentru întocmirea unei școale al căreia scop va fi formarea unui teatru național. Apărută în 1844 dar elaborată și pusă în practică încă din timpul Soc. Filarmonica.

[3] Conservatorul de muzică și declamație ia ființă în anul 1864.

[4] Programul Soc. Filarmonice, *Curierul romînesc*, 7 ianuarie 1834, nr. 71.

[5] Ion Eliade Rădulescu, *Echilibrul între antithezii sau Spiritul și Materia*, București, 1859—1869, p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

înnoitor de organizare a instituției teatrale, o largă dezbatere, după cum s-a văzut, se naște în jurul pregătirii actorului. Dar Aristia înțelegea că « urcarea bucăților pe scenă » înseamnă și potrivirea costumului și decorului după subiectul piesei, și realizarea efectelor de montare prin mijloacele specifice scenei. Bugetul teatrului din 1835 [1], printre alte cheltuieli, indică lefurile pentru *regizorul* teatrului, zugravul de decoruri, mașinistul și ajutorul lui, precum și plățile pentru efectuarea garderobei și decorațiilor pieselor noi ce s-au reprezentat. Este prima oară la noi, cînd apare în cadrul trupei romînești evidența personalului tehnic, prima oară în istoria teatrului nostru cînd e specificată funcția regizorului. Colaborarea lui Aristia cu regizorul Rantfl fundamentează din punct de vedere tehnic activitatea artistică a trupei romînești și fostul actor al companiei Müller, ale cărui merite sînt relevate de presa vremii [2], este angajat de trupa națională, în special pentru cunoștințele în arta punerii în scenă, pe care trebuie să le fi deprins în teatrul german. El constituie o ordine regulată a repetițiilor și trupa romînă înzestrată cu decorurile și costumele cumpărate de la fostul director Müller [3], întreprinde noi cheltuieli de utilare: « Numai pentru garderoba pieselor « Amphitrion », preînnoire la « Mahomed », « Alzira », « Silita căsătorie », «Oreste » și « Semiramida », s-au cheltuit 7360 lei; pentru decorații 1279 și 2607 pentru afișe, lumină, requisite, statiști » (figuranți) *L. G.*[4].

Problema luminii în spectacol, a accesoriilor scenice, a figurației, era la fel de importantă în preocupările de montare ale conducătorilor Filarmonicii ca și principalele elemente de scenografie, decor și costum. Această grijă pentru calitatea spectacolelor romînești încetează însă în 1837, data desființării Societății Filarmonice. Montarea piesei *Saul* de către Aristia, acum directorul trupei romîne pe scena din sala Momolo [5], e ultimul exemplu care sintetizează întreaga experiență în arta scenică a Filarmonicii.

Măiestria lui Aristia ca traducător se împletește cu cea de regizor. « Izbutirea școlarilor, frumoasa traducție, armonia costumelor și a colorelor, într-un cuvînt suirea pe scenă a acestei bucăți potrivită cu marea ei cuviință religioasă și clasică, le-au exprimat și le exprimă într-o inimă glasul publicului» [6].

Se încheie astfel un prim ciclu de reprezentații romînești, o primă etapă, care pune pentru prima oară în discuție problema necesității prezenței regizorului în trupă și a pregătirii lui sistematice.

Antrenat în preocupări de montare, încă de la data primelor piese jucate în limba romînă, îl regăsim pe Gh. Asachi, după 20 de ani, folosindu-și din nou cunoștințele în arta punerii în scenă, de data aceasta, în cadrul Conservatorului filarmonic-dramatic, pe care-l înființează în anul 1837 împreună cu Vasile Alecsandri și vornicul Ștefan Catargi. Pe scena Teatrului de varietăți al fraților Fourreaux, avînd ca pictor scenograf pe Valéry, Asachi montează cu mînă de cunoscător traduceri sau piese originale care se bucură din plin de interesul publicului. *Lapeirus*, de exemplu, piesa cu care se începe seria spectacolelor Conservatorului, trebuie să fi întrunit condițiile unei cît mai juste reprezentări scenice, dacă « Înfățoșate cu sentiment

---

[1] Lucrările Soc. Filarmonice, 1835, p. 26.

[2] *Curierul romînesc*, nr. 57, 9 nov. 1833. « Rantfl e singurul artist care, îmbrăcîndu-se cu persoana ce înfățișează, se uită pe sine și în bucățile cele serioase știe a zugrăvi patimile, iar în cele de rîs haracterele ».

[3] Lucrările Soc. Filarmonice, 1835, p. 35.

[4] *Gazeta Teatrului Național*, 1835, nr. 2, p. 15.

[5] După desființarea Filarmonicii, datorită meritelor sale recunoscute, lui Aristia i se încredințează de către Dimitrie Ghica direcția trupei romîne în sala Momolo, pe care trebuia s-o împartă cu trupele străine. Din 1838, acestea continuă singure reprezentațiile, Aristia fiind înlăturat.

[6] *Curierul romînesc*, nr. 50, 16 decembrie 1837.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și adevăr versurile armonioase ale diletanților au înduioșat pînă la lacrimi pe privitori și i-au îndemnat a mărturisi a lor mulțămire prin înnoite aplausuri»[1]. Iar drama *Petru Rareș* trebuie să fi căpătat închegare și caracter de autenticitate prin «portul cel adevărat al strămoșilor, prin nimerita elevilor reprezentație ce, ca printr-o magie înfățoșează înaintea ochilor o întîmplare de trei veacuri»[2].

Peste numai o stagiune însă, cînd conservatorul se desființează, ocupațiile efective din domeniul teatrului sînt din nou părăsite, de data aceasta definitiv, de Gh. Asachi, a cărui grijă însă pentru «nimerita înfățoșare a reprezentațiilor romînești» se manifestă continuu de aci înainte prin rubrica de critică teatrală a revistei *Albina romînească*, pe care o conduce.

Scena moldovenească cunoaște pe adevăratul ei organizator în persoana actorului Costache Caragiale. Ideile sale asupra artei teatrale și îndeosebi asupra importanței funcției regizorale în pregătirea spectacolului, apar cu claritate în piesa *O repetiție moldovenească* sau *Noi și iar Noi*[3].

Piesa *Saul*, primul spectacol al trupei de diletanți organizată de Caragiale, înregistrează «bunele efecte realizate atît prin personal cît și prin acțesoriile piesei. Actorii au înfățoșat talent traghic în poziții și gesticulații și au deșteptat în mai multe rînduri simțurile împătimirii lor»[4].

Activitatea trupei de diletanți, începînd cu anul 1840 se desfășoară sub auspiciile ocîrmuirii. Directoratul lui V. Alecsandri, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, sub a căror conducere va juca și trupa franceză și cea moldovenească, e de bun augur pentru organizarea scenei naționale. Contractul prin care aceștia se angajează să respecte condițiile unei juste montări a spectacolelor romînești («decorurile și costumele făcute pe cheltuiala antreprenorilor vor trebui să corespundă subiectului fiecărei piese și să fie totdeauna în bună stare»[5], ca și regulamentul de funcționare al ambelor trupe care stabilește printre altele că «mașinistul e dator să se adreseze regizorului cu patru zile înaintea fiecărei piese noi pentru ca să primească instrucțiile necesare pentru decorurile ce va trebui să pregătească»[6], lasă să se înțeleagă că grija pentru asigurarea condițiilor unei «cuviincioase puneri în scenă» a pieselor se bucura de toată atenția conducerii. O înștiințare publică apărută în *Albina romînească*[7] anunță ansamblul trupei: Costache Caragiale este numit director de scenă al trupei naționale, Joseph Fourreaux director de scenă al companiei franceze, Luzzato intendent, iar Lebrun șef mașinist.

Elaborarea unui regulament de funcționare pentru amîndouă trupele, folosirea aceluiași personal tehnic, dublarea funcției de director de scenă, demonstrează că se urmărea unificarea sistemului de organizare a celor două companii, adoptarea de către trupa romînă a procedeelor teatrului străin, în deosebi în practica punerii în scenă a pieselor.

Programul înnoitor al *Daciei literare* în materie de repertoriu își găsește în Costache Caragiale un entuziast interpret; succesele trupei în *Farmazonul din Hîrlău* sau *Iorgu de la Sadagura* deschid calea montărilor de piese romînești. Cu tre-

---

[1] *Albina romînească*, nr. 18, 23 februarie 1837.

[2] *Ibidem*, nr. 29, 19 aprilie, 1837.

[3] Piesa compusă în 1844 apare la Iași in 1845 în «*Cantora foaiei săteşti*» prefațată de Mihail Kogălniceanu și reprezintă protestul actorului față de condițiile în care era silită să joace trupa romînă de sub conducerea Mariei Tereza Frisch.

[4] *Albina romînească*, nr. 75, 21 septembrie 1839.

[5] Fond. Secretariat de Stat, dos, 978/1836, p. 89, *Arhivele statului*, Iași.

[6] T. Burada, *Istoria Teatrului in Moldova*, Iași, 1915, vol. I, p. 223.

[7] *Albina romînească*, 27 iunie, 1840, nr. 50.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cerea conducerii trupei naționale în seama Mariei Tereza Frisch, directoarea trupei franceze, activitatea teatrului romînesc lîncezește și Costache Caragiale, în 1844, pleacă la București, lăsînd în urmă o trupă închegată din care actori ca Poni, Luchian, Idieru ș. a. se vor grupa mai tîrziu în jurul lui Matei Millo, celălalt mare și plin de autoritate organizator de teatru romînesc.

În capitala Munteniei trupele străine erau singurele stăpîne pe scena teatrului de la Momolo. Teatru în limbă națională nu exista și reorganizarea trupei romînești avea să o înfăptuiască aici tot Costache Caragiale. Cu o trupă de diletanți constituită ad-hoc, parte din foștii elevi ai Filarmonicii, parte din elemente neinițiate, Costache Caragiale a trebuit să facă mai întîi școală; și după nouă luni de repetiție cucerește primul său succes cu piesa *Furiosul* [1], reprezentată la 21 martie 1845. Covîrșită de autoritatea companiei de operă a Henrietei Karl, trupa romînă a lui Costache Caragiale reprezintă îndeosebi piese din repertoriul original [2], care nu reclamă condiții deosebite de montare, dar care sînt primite cu căldură de marele public. Piesa *O bună educație* de C. Bălăcescu « stîrni furtuni de aplauze și deșteptă un așa de mare entuziasm, încît Vodă chemînd pe Caragiale, îi mulțumi și hărăzi teatrului o sumă de 5000 lei » [3].

După revoluție, întors de la Craiova, unde ctitorise o nouă așezare de teatru național, Costache Caragiale reorganizează trupa. Rezolvarea unității ansamblului constituie principala grijă a directorului de scenă, astfel că adresează oberdirectorului, Ion Samurcaș, o plîngere împotriva actriței Eleonora Cecili, care « nu-și îndeplinește datoriile prehotărîte în contract, aducînd prin aceasta stingherire pieselor în care este înrolată, stricînd înaintarea lor prin repetiții ca și ansamblului trupei care suferă acest gol în formarea sa » [4].

Dificultatea înlocuirii actorilor, asigurarea reușitei ansamblului îl preocupă permanent pe Caragiale, așa că, prin contractul prin care ia împreună cu Wachmann antrepriza Teatrului Național în 1852, se angajează ca « peste completul trupei să aibă totdeauna un personagiu rezervativ de întîiul ordin care la întîmplare să poată ramplasa trebuințele ivite » [5].

Preocupări mai atente de montare, potrivite cu perspectivele noi de dezvoltare a teatrului național mutat în clădirea cea nouă, îl determină pe Costache Caragiale să întreprindă o călătorie la Paris. Adresa direcției generale a teatrului din mai 1852, semnată de Samurcaș, îi transmite lui Caragiale « viza pentru plecarea la Paris în scopul arătat — preînnoirea repertoriului și aducerea materialului necesar pentru montările corespunzătoare — precum și pașaportul și avansul de 200 de galbeni » [6].

Abordînd aproape cu exclusivitate repertoriul francez de melodramă care-l îndepărtează de jocul realist — practicat la începutul carierei sale ca interpret al repertoriului autohton — cu o trupă ale cărei rezultate se dovedesc neîncurajatoare, dar în care există talente ca Pascaly, Mali Cronibace, Mincu, Stefan Vellescu și alții, Costache Caragiale menține conducerea trupei romînești pînă în 1853, cînd pe scena Teatrului Național din București avea să se impună figura marelui Millo.

---

[1] Piesa prelucrată de C. Caragiale după libretul unei opere de Donizzetti a fost jucată pentru prima oară la Iași în 1840, bucurîndu-se de un mare succes (*Albina Romînească*, nr. 11, 8 februarie 1840).

[2] Între piesele romînești figurează: *Iorgu de la Sadagura*, *Creditorii*, de Vasile Alecsandri, *Franțuzitele*, de C. Facca, *Dezertorul*, *O soaré la mahala*, de C. Caragiale ș.a.

[3] D. C. Ollănescu, *Teatrul la Romîni*, Anal. Acad. Rom., 1897—1898, seria II, t. XX, p. 145.

[4] Fond. Teatr. Nație., dos. 4/1850, p. 162, *Arhivele statului*, București.

[5] *Ibidem*, dos. 7/1852, p. 99.

[6] *Ibidem*, p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sfîrșitul carierei de director de scenă a lui Costache Caragiale, continuatorul tradiției Filarmonicii în Teatrul Național, delimitează o nouă etapă de realizări în munca de pregătire a spectacolului. Organizarea trupelor naționale la Iași, la București și la Craiova, încercarea de a crea unitatea ansamblului și de a pregăti actorii pentru interpretarea primelor piese romînești pe scena națională constituie un bun început, care avea să fie valorificat de arta punerii în scenă de după el.

Relatarea primelor începuturi scenice ale celor două teatre naționale nu se oprește ca din întîmplare în fața unui prag, dincolo de care apare numele lui Matei Millo. Matei Millo înseamnă o epocă nouă în teatrul nostru, instaurarea definitivă a realismului în arta scenică națională. La întrebarea ce înseamnă apariția lui Millo în evoluția artei de a pune în scenă, răspunde o privire aruncată în urmă, care conturează imaginea a ceea ce a însemnat regia în epoca de pînă la el.

În ciuda concurenței nefaste pe care a suferit-o teatrul național din partea trupelor străine, exemplul lor în problema montării spectacolelor a fost însă deschizător de drumuri pentru regia romînească. Teatrul nostru folosește dintru început o scenă adaptată necesităților unui stil modern de prezentare a pieselor. Contractul lui Ceabatty din 1833 prevede pentru « desăvîrșirea iluziei teatrale să construiască o scenă mai mare și decorații analoage » [1]. Contractul Mariei Tereza Frisch (1842) angajează redotarea teatrului cu accesoriile necesare. « A aduce un zugrav bun pentru decorații, un mașinist pentru aranjarisirea scenei și a face cel puțin 20 de decorații noi, mașini, perdele ș. a. și a aduce lampele de la Viena după moda cea mai nouă » [2], aceasta înseamnă pe de o parte o subvenție mare acordată de guvern, și în același timp crearea unor condiții prielnice pentru experiența scenică a trupei noastre. Costumele și decorurile, dacă nu servesc efectiv ambelor trupe, cum reiese din contractul lui Gaffrey (« pentru reprezentațiile moldovenești, decorațiile existente vor fi cedate gratis » [3]), totdeauna altfel, ele vor fi confecționate de aceiași meșteri străini: Valéry, Lecomte și alții. Legătura trupelor de la noi cu agențiile teatrale de la Paris, prin intermediul cărora se alcătuiesc ansamblurile venite în țară, înseamnă de fapt legătura cu realizările capitalei și în problemele regiei. « Agențiile ofereau materialul referitor la punerea în scenă a pieselor noi, informații asupra furniturii costumelor, recuzită, broșuri, procurînd chiar planuri efective în carton, asupra plantației decorurilor » [4].

Parisul cunoaște în această epocă, după apariția istoricei prefețe a lui Victor Hugo la drama *Cromwell*, o tendință susținută și continuată apoi în tot restul secolului, de redare prin costum și decor a atmosferei exacte în care se petrece acțiunea piesei. « Localitatea exactă este unul din primele elemente ale realității . . . adevărul artei nu trebuie să fie realitatea absolută » [5] și de aici marea importanță a decorului pictat, care să sugereze numai realitatea, marea importanță a elementului scenografic în general. Problema adecvării costumului și decorului revine cu regularitate în toate contractele trupelor străine începînd cu Fourreaux și pînă la Papanicola de pildă, al cărui proiect relativ la antrepriza teatrului de operă prevede « angajarea unui decorator scenograf pentru a monta fiecare piesă cu decorurile potrivite pe care le indică genul arhitecturii și adevărata epocă a acțiunii » [6].

---

[1] Fond. Secretariat de stat., dos. 978/1837, p. 33, *Arhivele statului*, Iași.

[2] *Ibidem*, dos. Postelniciei, nr. 113/1836, p. 210 și dos. 976/1836, loc cit., p. 189.

[3] *Ibidem*, dos. 976/1836, loc. cit., p. 24,

[4] *Nouvelles diverses. Moniteur des Théâtres*, 15 ianuarie 1840, nr. 13, p. 104; cf. I. H. Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a sec. al XIX-lea.*

[5] Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, Paris, 1864, vol. I, p. 35.

[6] Fond. Teatr. Nație., dos 2/1847, p. 40—45, *Arhivele statului*, București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

E de înțeles că teatrul romîn nu rămîne în afara acestor preocupări. Existența în cadrul aceluiași teatru a două secții, uneori cu conduceri paralele (Aristia-Hette, Asachi-Fourreaux, Caragiale-Karl, sau cu o singură direcție romînă sau străină sub conducerea căreia joacă ambele trupe) subînțelege un contact permanent și spectacolele date de teatrul străin clarifică în chip firesc preocupările de regie ale scenei naționale. Piese ca *Fra Diavolo*, *Elle est folle* sau *Mizantropie și Pocăință*, sînt pline de învățăminte pentru organizatorii de teatru local. Hotărîtor însă pentru teatrul nostru este în special apariția în ansamblul trupelor străine a unei funcții noi, *regizorul* [1] și a unui întreg colectiv specializat în problemele de tehnică teatrală, compus din mașiniști, pictori-decoratori, croitori, recuzitori etc. La această epocă noțiunea de regizor desemna în primul rînd persoana care are grijă de mașinăriile teatrului; Lebrun în trupa lui Fourreaux, Berger în cea a lui Sansoni sau Badate [2] în compania Karl, căutătorul de efecte scenice, cum îl găsim trecut în contractul lui Fourreaux [3]. Noțiunea de regizor capătă un alt conținut la Lecour de pildă, regizorul trupei Frisch, căruia ocîrmuirea îi încredințează conducerea trupei în urma încălcării contractului de către direcțiune « invitîndu-l să se ocupe de mersul studiilor, de ordinea regulată a reprezentațiilor și de disciplina severă a teatrului » [4]. Cu Pellier sensul se îmbogățește. Acesta e trimis de Millo la Paris în 1846, în calitate de « directeur-gérant » pentru alcătuirea trupei franceze [5]. Tot la această dată Millo, directorul trupei franceze și romîne, elaborează un regulament de organizare a Teatrului Național, stabilind acum, pentru întîia oară la noi, atribuțiile regizorului în trupa romînă.

Comentariile vremii [6] asupra activității Teatrului Național la venirea lui Millo în fruntea acestei instituții, subliniază în special lipsa preocupărilor de regie în spectacolul romînesc. Jocul defectuos al actorilor și anacronismele de montare stîrnesc protestul lui Mihail Kogălniceanu. « Iluzia scenică, cînd nu e observată, cînd jocul actorilor. . . este prost, costumele măcar ar trebui a fi frumoase și analoge cu cuprinsul pieselor, dar aceasta e cu totul dimpotrivă » [7], și parcă în continuare Alecsandri adaugă: « Scene de codru se petrec în piețe de orașe, scene de salon în grădină și în ele se agită automaticește marchizi în costum de paiațe, dame din sec. XVI îmbrăcate după moda de astăzi,... care adeseori vorbesc cu dosul la public și fug în culise dacă și-au uitat rolul » [8]. Îndatoriri care țin de-a dreptul de sarcina regiei, rămîn continuu nebăgate în seamă în montarea unui spectacol

---

[1] Formația acestor regizori: *a)* Actori de profesie, cu calități remarcabile, cu pricepere in arta de a monta piesele. Nume de regizori ca Rantfl, Valéry, Pedre, Pellier, Gatineau, Rigetty ș.a. se găsesc inițial în formațiile trupelor din care făceau parte ca actori; *b)* Antreprenori ai companiilor de teatru și operă (care-și încep cariera tot ca actori: Frisch, Karl, Delmary) și care răspund exclusiv de calitatea spectacolelor, avînd în sarcină distribuirea rolurilor, urmărirea repetițiilor și montările adecvate. Exemplu ilustrativ de pricepere regizorală la Delmary, antreprenorul trupei franceze la Iași începînd din 1848, apropiat colaborator al lui Millo, pe care-l găsim mai apoi impresar al trupei de operă italiană, îndeplinind oficial și funcția de regizor (Fond. Secretariat stat., dos. 3769/1855) și mai tîrziu, în 1876, ca director de scenă și prim regizor al trupei naționale la Iași (Fond. Secretariat stat., pachet 318, document 140, *Arhivele statului*, Iași).

[2] Declarația lui Badate, din care rezultă că în 1845 i s-a încredințat, în calitate de regizor, pazatuturor accesoriilor și mașinăriilor scenei. Fond. Teatr. Nație., dos. 317/1870, p. 173.

[3] Fond. Secretariat de stat, dos. 976/1836, p. 8, *Arhivele statului*, Iași.

[4] *Ibidem*, p. 288. Barozzi stipulează în contractul cu M. T. Frisch condiția ca 12 tineri moldoveni să fie instruiți la școala trupei franceze. Probabil lecțiile de artă dramatică și indicațiile de joc de scenă să fi fost date de regizorul Lecour. Dos. 976/1836, p. 193, loc. cit.

[5] Fond. Secretariat de stat, dos. 2356/1846, p. 15, *Arhivele statului*, Iași.

[6] Începînd cu Eliade și Bolliac (1833—1836) și pînă la Filimon și Rosetti (1857—1860) și încă și în anii următori, problema montărilor necorespunzătoare e continuu dezbătută.

[7] *Dacia literară*, 1840, p. 115.

[8] Vasile Alecsandri, *Teatru*, 1875, vol. 1, *Prefață*, p. XIV.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și *Albina romînească* a lui Gh. Asachi relevă acest fapt și cere Teatrului Național neîntîrziata îndreptare a lucrurilor: « Formarea talentelor tinerilor noștri actori nu poate să aibă loc, pentru că nu este un regizor înzestrat cu trebuincioasele cunoștințe dramatice și care să știe îndrepta născîndul talent al actorului» [1].

Deprins la arta marelui Samson de la Comedia Franceză, cu simțul de organizare a spectacolelor, Millo este tocmai « regizorul înzestrat cu trebuincioasele cunoștințe dramatice» care va lua asupră-și sarcina reorganizării teatrului. Regulamentul din 1846 [2], prima inițiativă înnoitoare a lui Millo, stă la baza întregii sale activități reformatoare. Delimitînd înăuntrul colectivului teatral funcția de regizor ca « împuternicit și locțiitor al directorilor care să privegheze asupra bunei desfășurări a repetițiilor și reprezentațiilor, să controleze costumul, machiajul, recuzita și decorul fiecărei reprezentații și să aibă mai ales de îndatorire tot ce se atinge de izbutirea scenică a bucăților, el fiind însărcinat cu punerea lor în scenă după povățuirile direcției», Millo subordonează întreaga activitate scenică autorității acestei funcții. Este prima oară la noi cînd se stabilește oficial necesitatea regizorului în procesul creației scenice, condiție de bază a teatrului profesionist. Cu această cucerire teatrul nostru părăsește definitiv stadiul diletantist în care se aflase pînă atunci.

Condiția din contractul din 1846, prin care se angaja să dea « o nimerită învățătură și povățuire actorilor prin înadins învățători» [3] e respectată întocmai. Înștiințarea publică din *Albina romînească* din octombrie 1846, prin care se fixează lista personalului teatrului, anunță și știrea că « directorul gerant Millo diriguiește o școală declamatorie» [4]. Împreună cu Flechtenmaher ca profesor de muzică, Millo în calitate de director de scenă, prin lecțiile de măiestrie actoricească pe care le ține cu ocazia fiecărei piese puse în scenă, ajunge să statornicească în trupă tradiția sănătoasă a jocului de scenă realist. Repertoriul său, legat îndeosebi de inițiativa demascatoare din opera lui Alecsandri, obligă arta punerii în scenă să ilustreze prin mijloace specific naționale conținutul plin de semnificație autohtonă al acestor piese. Recunoștința publicului ieșean față de activitatea organizatorului de teatru Millo străbate presa locală: « Noi ne sîntem datori a-i mulțumi pentru neobosita d-sale siguranță întru a compune, a traduce și a alege piese potrivite cu scena, întru punerea lor în lucrare și întru formarea trupei naționale» [5].

Aceeași tradiție o aduce cu el și pe scena Teatrului Național din București, în 1853, mai întîi ca angajat al Direcției Caragiale-Wachmann și apoi, doi ani mai tîrziu, în calitate de director al Teatrului Național. Pe lîngă munca de reformator al jocului de scenă în trupa pe care o adaptează noului repertoriu original, Millo colaborează cu comitetul în probleme de administrație teatrală. Organizarea bazei materiale a spectacolului se precizează astfel în proiectul de buget pe anul 1855, în care sînt prevăzute plățile pentru un director de scenă și al studiilor, un decorator, un croitor garderobist și un recuzitor, precum și sumele destinate cumpărării mobilierului necesar pentru scenă și pentru achiziționarea garderobei [6].

---

[1] *Albina romînească*, nr. 102, 30 dec. 1845.

[2] Apare la Iași în 1846 și e publicat în *Manualul Ad-tiv al Principatului Moldovei*, p. 367—375. Cuprinde 53 de articole referitoare la: 1) Atribuțiile regizorului; 2) Repetiții; 3) Roluri; 4) Îmbrăcăminte; 5) Deosebite dispoziţiuni de administrare și bună orînduială. Față de primul regulament teatral al fraților Fourreaux (1836) acesta e mult mai amplu, dar păstrează în general aceleași principii de bază. Cel din 1877 respectă aproape integral ideile referitoare la atribuțiile regizorului.

[3] Fond. Secretariat de stat, dos. 2356/1846, p. 43—44, *Arhivele statului*, Iași.

[4] *Albina romînească*, nr. 83, 20 oct. 1846.

[5] *Zimbrul*, nr. 84, 14 mai 1851.

[6] Fond. Teatr. Nație., dos. 50/1856, p. 10—21, *Arhivele statului*, București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu un an mai tîrziu, noul regulament teatral [1] determină precis îndatoririle personalului desemnat cu sarcina montării și pregătirii spectacolelor. Este prima dată cînd pe lîngă îndatoririle directorilor de trupă și ale actorilor se indică și cele ale maeștrilor de repetiții, sufleurilor, lampiștilor, afișierilor și ale celorlalți slujbași ai teatrului.

Hotărîrea Comitetului dramatic din 1853 de a se încredința lui Millo funcția de director de scenă și invitația ce i se face acestuia ca « prin cunoștința ce o are în arta dramatică să contribuie a aduce trupa la perfecția de care e privată, avînd în atribuțiile sale tot ce se atinge de punerea în scenă, cu buna cuviință cerută de împărțirea și învățarea rolelor și de regularea repetițiilor și reprezentațiilor » [2], se dovedește bine chibzuită. Rezultatele activității directorului de scenă Millo îndreptățesc reînnoirea numirii sale în aceeași calitate în 1857 [3]. Millo îndeplinește cu conștiinciozitate misiunea ce i s-a încredințat, repetă asiduu cu trupa și supraveghează reprezentațiile [4], pregătește montarea pieselor noi și luptă pentru confecționarea costumelor potrivite [5]. Succesul pieselor puse în scenă de Millo în această stagiune sînt recunoscute de toată presa vremii și criticul C. A. Rosetti nu întîrzie să sublinieze realizările directorului de scenă: « D-l Millo ca director s-a arătat un artist adevărat în organizarea a două tablouri « Cîntecul lui Noe » și « Baba Oarba », și-l admirăm nu numai că le-a conceput în mintea sa de artist și îndoit încă, că a știut să-și realizeze concepția. Aceste două scene au fost un cap de operă, de grație și de natural și îl felicităm atît pe d-lui cît și pe toți artiștii ce au știut să-l înțeleagă și să-l ajute atît de bine » [6].

Pentru o stagiune doar (1859—1860) conducerea Teatrului Național e preluată de C. A. Rosetti. Directoratul acestuia reprezintă un moment de seamă în dezvoltarea preocupărilor de regie la noi. Însărcinînd pe Pascaly și pe Millo cu funcția de director de scenă, « atîta vreme cît ocupațiile sale îl țineau afară de teatru » [7], C. A. Rosetti pretinde o cît mai mare exigență în arta punerii în scenă, marcînd față de nivelul scăzut al repezentațiilor din ultimii ani ai directoratului lui Millo un real progres. Grija lui de a înlesni studierea pieselor într-o sală de repetiții proprie [8], de a furniza garderoba potrivită cerințelor noi ale repertoriului [9], de a construi decoruri noi care au intrat mai apoi în zestrea teatrului [10], relevă permanenta lui preocupare de a da spectacolului romînesc o cît mai îngrijită prezentare. În 1860, devenit ministru al Instrucțiunii Publice, el încearcă o reformă ce ar fi putut schimba fundamental destinele teatrului, dacă inițiativa de a se trece direcția com-

[1] Fond. Teatr. Nație., dos. 50/1856, p. 10—21, *Arhivele statului*. București. p. 97.

[2] *Ibidem*, dos. 12/1853, p. 59. *Arhivele statului*, București.

[3] *Ibidem*, dos 50/1856, loc. cit., p. 166.

[4] Plîngerea lui Millo împotriva scandalului provocat de Iorgu Caragiale, în timp ce el în calitate de director de scenă « pătruns de responsabilitatea reprezentației, comanda așezarea decorurilor și veghea asupra pregătirilor actului ce urma să înceapă ». Dos. 50/1856, loc. cit., p. 127.

[5] Adresă către Direcția superioară a Teatrelor, prin care Millo reclamă pe antreprenorul Budișteanu care refuză „ la facerea cîtorva costume neapărat trebuincioase pentru reprezentația piesei « Țăranul de Munte »". Dos. 50/1856, loc. cit., p. 117.

[6] *Romînul*, nr. 39, 21 decembrie 1857.

[7] *Ibidem*, nr. 12, 14 septembrie 1868, p. 792.

[8] Cererea lui C. A. Rosetti pentru transformarea magaziei de decoruri în sală de repetiție. Fond. Teatr. Nație., dos. 93/1859, p. 35.

[9] Intervenția lui C. A. Rosetti de a se trece în folosința Teatrului Național, garderoba plătită din Casa municipalității. Fond. Teatr. Nație., dos. 93/1859, p. 41.

[10] Inventar semnat de Labo, în care sînt specificate decorurile construite sub directoratul lui C. A. Rosetti. Fond. Teatr. Nație., dos. 198/1865, p. 78, *Arhivele statului*, București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

paniei romîne și străine pe seama guvernului nu ar fi eșuat după un răstimp de mai puțin de un an.

Comitetul general al teatrelor, căruia i se încredințează conducerea, încearcă să așeze pe temelii noi scena națională și întocmește un proiect de reorganizare a teatrului. Potrivit acestei măsuri, Teatrul Național din București (capitala celor două principate) folosește prilejul de a recruta din țară cele mai de seamă elemente de specialitate. Astfel, în 1860, regizorul Gatineau de la Iași, a cărui pricepere era recunoscută, este numit regizor al Teatrului Național din București, cu recomandarea expresă a ministrului din năuntru, care invită comitetul « de a da un răspuns neapărat pozitiv în problema atingătoare de angajarea lui Gatineau » [1].

Venirea acestuia în capitală e grăbită, cu certitudine, de intervenția lui Millo, care-l prețuiește pe Gatineau încă de pe vremea începuturilor sale ca director la teatrul din Iași. Venit în țară cu trupa lui Delmary, în 1846, viitorul regizor își începe cariera în trupa franceză, oferindu-și serviciile și trupei naționale. În 1852, la spectacolul *Don Cvesada de la Mancha* cu Millo în rolul lui Sancho Pancha, publicul aclamă « pe conducătorii principali precum și pe Gatineau, regizorul trupei » [2]. Legăturile în practica artei scenice dintre cei doi datează însă mai dinainte. Un afiș din 1850 [3] îl indică pe Gatineau drept interpret al lui musiu Șarl din piesa Coana Chirița și e foarte probabil ca această colaborare să nu se fi oprit aici, de vreme ce Millo, părăsind Teatrul Național din Iași (1853) și venind la București, recomandă lui Delmary drept condiție de reușită sigură a antreprizei trupei romînești « angajarea regizorului Gatineau care cunoaște limba și actorii și posedă *rutina* pieselor moldovenești » [4].

În stagiunea 1853—1854, Gatineau împreună cu Sterian girează direcția Teatrului Național, iar din 1855 îndeplinește funcția de regizor al trupei naționale, în fruntea unui colectiv compus din Pedre, al doilea regizor și recuzitor [5], Lecompte, pictor decorator și mașinist [6], Paul Petit, peruchier [7] ș.a.

În urma proiectului de reorganizare a teatrelor, inițiat de guvern și adresat tuturor instituțiilor teatrale din țară, Gatineau, încă la Iași, indică mijloacele prin care arta punerii în scenă ar putea fi îmbunătățită: . . . « este de mare necesitate a se aduce un dicționar care să arate gustul mobilațiunii saloanelor, buduarelor și a altor apartamente din toate secolele precum și stilul arhitecturii și edificiilor publice sau private, dînd și lămuriri în detail asupra costumelor în aceste veacuri pentru ambele sexe și pentru diferitele poziții sociale. Prin acest mijloc decorurile și costumele vor fi totdeauna în stilul secolului în care se petrece acția și vor da piesei un caracter mai adevărat și mai natural. Un sistem de mașinație sub scenă este de cea mai mare nevoie pentru grabnica aranjație a decorurilor în executarea tablourilor și a altor bucăți » [8].

---

[1] Fond. Teatr. Nation., dos. 118/1860, p. 6, *Arhivele Statului*, Bucureşti.

[2] *Gazeta de Moldavia*, 24 martie 1852, nr. 22.

[3] Muzeul Teatrului Național, Iași.

[4] Manuscris 3284, p. 81, 1852, octombrie 26, Biblioteca Acad. Rom.

[5] Contractul de angajare a lui Pedre 1859 (fixarea îndatoririlor regizorului de culise). Fond. Secretariat de stat. Pachet 318, doc. 8, loc. cit.

[6] Bon de plată a gajului ce-i revine pictorului Lecompte pe stagiunea în curs. Pachet 318, doc. 46, loc. cit. (1860).

[7] Lista comenzilor de peruci comandate de Gatineau peruchierului Paul Petit. Pachet 318, doc. 68, loc. cit. (1860).

[8] Prospect de reorganizare a teatrului. Fond. Secretariat de stat. Pachet 318, doc. 116, loc. cit. (1860).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La București el va găsi o scenă gata pregătită, cu un perfect sistem de mașinație pus la punct [1] încă din 1852, cînd utilajul scenic a fost adus de la Mannheim sub directa supraveghere a lui Müldorfer fiul. Bun cunoscător al tehnicii trucajelor, Gatineau exploatează la maximum posibilitățile de care dispune scena, astfel că feeriile pe care le montează în stagiunea 1861—1862, îl consacră la București ca pe primul maestru al efectelor scenice din teatrul nostru. În realizările acestea e asistat continuu de talentatul pictor scenograf Labo, cu care colaborează chiar de la începutul activității sale [2]. Activitatea prodigioasă a lui Labo, permanenta lui participare la practica punerii în scenă, în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, se explică prin faptul că, așa cum spune André Boll, « perioada aceasta înseamnă triumful decorului pictat, «en trompe l'œil», mobilele, tablourile, accesoriile chiar, sînt pictate pe pînză [3]. Într-adevăr, inventare întregi de decoruri indică la întîmplare piese reprezentînd pictate: obiecte de interior, arhitecturi, arme. Destul de bizară apare astăzi o listă ca aceasta: o bucată de salon albastru, o gondolă, un ceas mare gotic, un balaur, un profil de pian cu coadă ș.a. [4]. Cu ajutorul decorurilor pictorului Labo și costumelor croitorului Giacomo Galli, teatrul nostru, cu fiecare montare nouă, realizează sub conducerea lui Gatineau noi succese [5]. Priceperea mașiniștilor Eisenstarg, Winkler și Niclos înlesnesc regizorului Gatineau îndrăznelile de montare de care dă dovadă încă din prima stagiune, în special cu reprezentarea feeriilor *Fata aerului*, *Lumpatius Vagabondus*, *Don Juan de Marama* etc. Spectacolul cu piesa *Fata aerului*, care la prima reprezentație, în 1858, îndreptățea reproșul criticului C. A. Rosetti pentru cadrul sărac și lipsa de imaginație cu care a fost pusă în scenă [6], în regia lui Gatineau cucerește aprecierile unanime ale presei. Cronica la spectacolul *Adam și Eva* și *Potopul Universal*, semnată de Ulysse de Marsillac, entuziastul admirator al regizorului, dă o imagine foarte precisă a modului de montare a acestor feerii: « Grădina Paradisului cu arborii săi stufoși, cu boschetele misterioase și șarpele fascinat, au fost admirabil reproduse . . . arhitectura fantastică, acele colonade înalte, palatele care-și înalță pînă la cer cupolele ca și statuile lor gigantice . . . Tabloul potopului a fost de un adevăr frapant; pe valurile în care pluteau nenorociții care se agățau de fiecare colț de stîncă, vîntul sparge corabia și totul se cufundă în prăpastia fără fund. Cît privește tabloul final, apoteoza virtuții din cerul radios a stîrnit aplauze frenetice » [7].

---

[1] Inventar de toată mașinăria teatrului cu dispoziția ei față de incadramentul scenei și cu determinarea materialului din care sînt construite mașinile și accesoriile scenei. Fond. Teatr. Nație., dos. 190/1864, p. 31, *Arhivele statului*, București.

[2] Rezoluția favorabilă asupra angajării lui Gatineau la 11 septembrie 1860. Dos. 118/1860, *loc. cit.*, p. 6, și jurnalul Comitetului prin care se stabilește angajarea lui Labo la 11 septembrie 1860, Fond. Teatr. Nație., dos. 97/1860, p. 44, *Arhivele Statului*, București.

[3] André Boll, *La mise en scène contemporaine. Son Evolution*, Paris, 1944, p. 19.

[4] Pachet 318, doc. 74, loc. cit. și dos. 291/1868, p. 5, *Arhivele Statului*, Iași.

[5] Dosarele Teatrului Național de la Arhivele statului București păstrează material deosebit de bogat referitor la activitatea acestor doi specialiști scenografi și un studiu viitor, destinat istoriei decorului și costumului la noi, poate folosi cu succes informațiile căpătate în acest sens. Evidența costumelor și decorurilor de piese, uneori cu semnalarea decorurilor pentru fiecare tablou și a costumului pentru fiecare personaj în parte, reconstituie într-o anumită măsură imaginea în care se puneau în scenă piesele marelui repertoriu, iar specificarea materialelor din care se executau costumele obligă cercetătorul să găsească corespondența pentru termeni ieșiți din circulație, care indică țesături ca: plisă, camelot, hassa, pistru, marțolin, lustrin etc. și să tălmăcească înțelesul denumirii unor articole vestimentare ca: gabaniță, mantelă, spenșer, gheroc etc. La fel indicarea materialului necesar decorurilor și a vopselelor întrebuințate de Labo, cu desemnarea, în limbajul vremii, a întregii game de culori folosite (chinoros, pămînt de Siena, santinobel, ultramarin, verde mineral, lac de Veneția etc.) contribuie în parte la lămurirea procedeelor de început în arta scenografică.

[6] *Romînul*, 4 ianuarie 1858, nr. 1.

[7] *La voix de la Roumanie*, nr. 13 din 10 aprilie 1862.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu acest fel de montări Gatineau practică în plin specificul artei romantice de ilustrare scenică a supranaturalului, de sugerare a miraculosului. În inventarele de decor ale Teatrului Național [1], există și cîteva pînze semnate de renumitul scenograf de școală romantică Cicéri [2] și nu e de loc exclus ca Labo să-i fi fost emul, apropiindu-și mijloacele de expresie ale acestuia. De asemenea redarea pe scenă prin cunoștințele speciale ale mașiniștilor și decoratorilor a efectelor panoramice [3], cum sînt mișcarea valurilor, mobilitatea vasului pe apă, furtunile și naufragiile, apoteozele din final (tablouri trucate în care apar îngeri și nimfe suspendați printre nori) sînt din nou procedee ale artei romantice de montare. Gatineau le practică cu succes în feerie, dar arta talentatului regizor servește în egală măsură și punerea în scenă a pieselor realiste. Felul în care Gatineau a montat piesele *Baba Hîrca*, *Jianul* sau seria *Coana Chirița*, poate fi luat drept exemplu și regizorii de mai tîrziu, care ar pune în scenă o eventuală versiune nouă de dramatizare a vieții lui Millo, ar găsi în cronica lui Marsillac [4] date precise asupra costumului purtat de marele actor în fiecare tablou în parte. Priceperea directorului de scenă Millo de a lucra cu ansamblul, ca și talentul regizorului Gatineau în montarea pieselor, sînt în egală măsură apreciate de presă: « Direcțiunea teatrului a izbutit să-și atragă aplauzele publicului la piesa « Salamandra» prin îngrijita punere în scenă, prin frumusețea și acurateța decorurilor și noi o aplaudăm încă pentru *unitatea* cuvenită cu care toți și-au îndeplinit însărcinarea lor în această frumoasă comedie» [5].

Contractul lui Millo din 1868 stabilește exact raportul director de scenă-regizor. Marele actor ține ca « d-l Gatineau primul regizor al Teatrului național singur să aibă dreptul de a face mizele în scenă a pieselor, iar directorul de scenă să conducă studiile, probele, lecțiile și reprezentațiile în sala de repetiție și pe scenă, cu ajutorul lui Gatineau, căruia îi mai cade în sarcină pregătirea accesoriilor și recuzitelor necesare rolurilor în care va juca Millo» [6].

Cît de utilă îi este colaborarea cu regizorul Gatineau rezultă din adresa pe care Millo o trimite în 1870 direcției generale: « Fiindcă teatrul romîn a avut de totdeauna de prim regizor pe d-l Gatineau și că cunoștința d-sale de punerea pieselor în scenă este cunoscută și apreciată, vin a vă ruga să permiteți d-lui Gatineau, astăzi inspector al teatrului, ca să urmeze și în stagiunea curentă a da concursul d-lui, scenei naționale ca prim-regizor» [7].

Colaborarea Millo-Gatineau în anii următori consolidează în arta regizorului preocupările realiste de montare, iar pe de altă parte, directorul de scenă Millo este ajutat în activitatea sa, atît de priceperea de « metteur en scène» a lui Gatineau, cît și de capacitatea acestuia de a-i ordona munca, explicîndu-se astfel permanența relațiilor de scenă dintre cei doi.

Activitatea lui Gatineau, alături de celălalt director de scenă, Mihail Pascaly, după ce acesta pleacă să joace pe scena de la Bossel, în 1863, începe cu elaborarea

---

[1] Fond. Teatr. Nație., dos. 533/1879, p. 67, *Arhivele statului*, București.

[2] Pierre Blanchart, *Histoire de la mise en scène*, Paris, 1948, p. 70 (Cicéri, 1782—1868, maestru și inovator în arta de a interpreta fantasticul, pictura ruinelor, de a evoca peisajele nocturne și de a folosi clarobscurul).

[3] Georges Moynet. *La machinerie théâtrale*. Autorul explică pe larg procedeele complicate de realizare a acestor efecte în capitolele *Gloires, vols, apothéoses* și *La construction des décors*. Practica acestora pe scena națională presupune serioasa documentare și competență a regizorului Gatineau.

[4] Cronicile din *La voix de la Roumanie* asupra pieselor *Jianul*, *Coana Chirița la Paris* și *Coana Chirița la Iași*, în numerele 42, din 9 noiembrie 1861 și 46, din 8 octombrie 1863.

[5] *Romînul*, 15 decembrie 1866, an. X, p. 923.

[6] Fond. Teatr. Nație., dos. 274/1868, p. 86, *Arhivele statului*, București.

[7] *Ibidem*, dos. 317/1870, p. 579, *Arhivele statului*, București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unui proiect de reorganizare a teatrului [1]. Pînă în 1877, cînd se înființează Societatea dramatică, strîngînd iar la un loc pe toți artiștii teatrului, Pascaly revine pe scena națională în cîteva rînduri, uneori pentru un timp mai scurt, alteori pentru stagiuni întregi, totdeauna însă grija pentru realizările de ansamblu ale trupei au marcat activitatea de director de scenă a acestuia și raporturile cu primul regizor al Naționalului. Plecat de mai multe ori în Apus să-și perfecționeze arta, așa cum notează C. A. Rosetti, « Pascaly a izbutit a îndupleca pe unii dintre cei mai eminenți artiști a-i da lecțiuni (Bocage și Bouffé — L. G. n.n.), a cumpărat mai multe scrieri însemnate despre psihologie, despre pasiuni, despre artă și istoria dramatică, a citit, a studiat necontenit și nu s-a mulțumit numai cu atît. Doi ani de-a rîndul s-a dus în Germania și Franța și a studiat și în cărți și în muzeuri și cu profesori și prin asistarea la reprezentațiunile celor mai de căpetenie teatre» [2].

În această epocă, rezultatele reformei în arta scenică inițiate de trupa de la Meiningen sub conducerea regizorului Chronegk trec granițele Germaniei și influențează și scena pariziană, care se resimte în inițiativa redării sensului profund al dramelor istorice prin omogenitatea ansamblului și prin realismul punerii în scenă. Cu aceste idei noi asupra artei punerii în scenă se întoarce Pascaly în țară și trupa lui reușește să dea «spectacole îngrijite din toate punctele de vedere; cei de pe scenă știau ce spuneau și ce făceau iar prin jocul lor cumpănit și armonizat produceau totdeauna iluziunea mai adevărată a vieții» [3].

Activitatea de la Bossel și cea desfășurată în timpul celor trei stagiuni în care deține direcția Teatrului Național (1871—1874) sînt exemple de felul în care înțelegea Pascaly funcțiunea de director de scenă. Astfel, apare convingătoarea scrisoare de mulțumire a lui Hasdeu pentru felul cum a fost pusă în scenă piesa *Răzvan și Vidra:* « Dacă Răzvan Vodă a reușit, este că în trupa Dvs. pînă și d-nii elevi au știut să-și facă datoria. Punerea în scenă a piesei, decorurile și costumele au fost excelente» [4].

O adresă a lui Pascaly către Direcția generală a teatrelor informează asupra modului cum a fost pregătită reprezentarea piesei *Hernani:* « S-au făcut repetiții mai multe decît pentru oricare altă piesă istorică de pînă acum, încă și în zilele libere s-a studiat acasă. Cît pentru costume, regizorul căruia i-am dat lista de necesariile decorurilor, costumelor și accesoriilor care sînt neapărate pentru această piesă, se află la dispoziția dvs» [5].

Activitatea regizorului Gatineau în cursul acestei campanii directoriale se caracterizează tot mai mult prin grija de a crea un cadru cît mai real, propriu subiectului fiecărei piese. La definirea concepției realiste în arta punerii în scenă a acestei epoci au contribuit în mod sigur ideile despre arta scenică a celor mai de seamă adepți ai școlii adevărului în teatrul nostru, Mihail Eminescu, cu cronica dramatică din «*Curierul de Iași*» și din *Timpul*, între anii 1876 —1878 și Ion Luca Caragiale, care-și montează singur piesa *O noapte furtunoasă* (1879), impunîndu-și punctul de vedere pe scena națională încă de la această dată.

Dramaturgia vremii, începînd cu Victor Hugo, care inaugurează sistemul indicațiilor de regie în text, apoi Scribe, Augier, cei doi Dumas ș.a. și în special Sardou, care revoluționează arta decorului « en trompe l'oeil», introducînd mobilă

---

[1] Proiectul cuprinde cinci capitole: *Repetiții, Comitet, Artiști, Pensii, Administrative* și poate fi considerat un prim stadiu în elaborarea proiectului de lege din 1868. Fond. Teatr. Nație., dos. 198/1865, p. 25, *Arhivele statului*, București.

[2] *Actualitatea*, 25 septembrie 1865, nr. 3, 12, 42.

[3] D. C. Ollănescu: *Teatrul la Romîni*, p. 261.

[4] *Trompeta Carpaților*, nr. 492, 12 februarie 1867.

[5] Fond. Teatr. Nație., dos. 351/1873, p. 16, *Arhivele statului*, București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

adevărată pe scenă [1], toți dau detalii asupra felului în care urmează a li se monta piesele, cu descrierea decorului, accesoriilor, costumului. Gatineau urmărește îndeaproape aceste indicații, iar prin felul în care montează piesa *Dama cu camelii*, de pildă, se face remarcat în presă: « Oricine a văzut punerea în scenă a actului I și III cu mobilele, cu iluminațiunea sa demnă de un salon de prima ordine, cu amănuntele cele mai minuțioase care înconjoară pe orice femeie elegantă, balul din actul III, unde toată asistența era învestmîntată cu eleganța ce se cere oricărui asitent într-un bal de societate aleasă, a zis cu drept cuvînt că nu poate fi piesă mai bine pusă în scenă, că nu s-a montat nicăeri nici la Paris mai bine» [2].

Contractul din 1877, prin care Gatineau este numit primul regizor al Societății dramatice [3] într-o companie completată cu cele mai bune elemente ale teatrului romînesc, îl conduce la noi succese [4]. Directorul Teatrului Național, Ion Ghica, are față de serviciile specialiștilor străini ai Teatrului național, o atitudine de justă apreciere. Încurajarea lor, atîta vreme cît romînii nu le-au deprins pe deplin meseria, se impune ca o datorie: « Ideea de a-i îndepărta înainte de a se forma la noi oameni de această specialitate, ar fi a compromite serviciul» [5].

Decorarea lui Gatineau în 1878 vine ca o dreaptă cinstire a muncii sale și arată prețuirea marelui Ion Ghica, care inițiază actul de răsplătire a regizorului cu Meritul credincios. « . . . Gatineau este introducătorul la București a științei punerii în scenă a pieselor romînești. D-sa de 25 de ani a urmat cu zel și cu o inteligență vrednică de luat în seamă greaua însărcinare de a pune în scenă un repertoriu atît de variat» [6].

Scurta dare de seamă care însoțește propunerea de decorare îi relevă meritele de specialist și-i precizează atașamentul față de scena națională. Și dacă în 1856 *Gazeta de Moldavia* notează cu căldură că « d-l Gatineau, regizorele teatrului romîn care deși este franțez însă prin toate acestea ce face pentru teatru . . . ne mărturisește că iubește teatrul ca cel mai bun și mai înfocat romîn și că prin inima, fapta și purtarea sa e tot al publicului romîn» [7], dacă atunci Gatineau era socotit astfel, acum peste mai bine de 20 de ani se poate spune fără preget nu numai că el a fost « tot al teatrului romîn» dar că Gatineau a fost, în adevăratul înțeles al cuvîntului, primul regizor romîn. « Un adevărat stîlp al teatrului — cum notează Aristizza Romanescu — exact, minuțios, corect, inteligent, răbdător, energic, desăvîrșit în meseria lui. Cum se făcea ziuă era în teatru, ocupîndu-se cu decorurile, pe urmă pînă la ora repetiției se inchidea într-un foyer și lucra. Lucra nu numai punerile în scenă ci însemna și o mulțime de lucruri care mai tîrziu urmau să fie trecute într-un registru în care s-ar fi găsit zi cu zi repetițiile, distribuțiile, observațiile asupra fiecărui spectacol, rețetele fiecărei piese, accidentele, incidentele, în sfîrșit tot felul de indicații care aveau să constituie analele teatrului importante în viitor. Ce s-au făcut? » [8].

---

[1] Pierre Blanchart, *op. cit.*, p. 69: « Sardou trece drept inventatorul tapiseriei, adică substituirea mobilelor adevărate în scenă, în decor, în locul mobilei pictate sau a accesoriilor zise mobile de teatru».

[2] *Telegraful*, nr. 33, 8 martie 1872.

[3] Societatea dramatică va avea ca director de scenă întîi pe Pascaly și apoi pe Millo. În stagiunea 1882—1883 se semnalează primul succes al directorului de scenă Grigore Manolescu cu piesa *Nea Frățilă*. Consacrarea lui în anii următori se stabilește prin contractul din 1889, prin care împreună cu Nottara este numit director de scenă pentru dramă, comedie și tragedie. Fond. Teatr. Nație., dos. 937/1889, p. 1.

[4] Succese de montare în *Roma învinsă*, *Ruy Blas*, *Fidanțata Craiului*, *Despot Vodă*, *Boieri și ciocoi*, *Curtea lui Neagoe Basarab* ș. a.

[5] Fond. Teatr. Nație., dos. 492/1878, p. 6.

[6] Fond. Teatr. Nație., dos. 534/1879, p. 13.

[7] *Gazeta de Moldavia*, nr. 12, 9 februarie 1856.

[8] Aristizza Romanescu, *30 de ani — Amintiri*, Buc., 1904, p. 50.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ce s-au făcut ne întrebăm și noi. Ar fi servit desigur acest registru la completarea imaginei pe care o avem despre regizor și ar fi conturat mai precis atmosfera în care a trăit. Totuși, datele cunoscute, atîtea cîte le avem, asupra activității lui Gatineau, ne îndreptățesc să afirmăm că maturizarea talentului său înseamnă în același timp și creșterea artei regizorale romînești. Activitatea întreprinsă la Iași și apoi continuată pe scena națională de la București rezumă o întreagă epocă, destul de scurtă de altfel, în care regia romînească, eliberată de influențele străine sub ale căror auspicii a făcut primii pași, se definește ca artă independentă și contribuie din ce în ce mai mult la desăvîrșirea măiestriei artei scenice în teatrul nostru.

Inițiată de spiritul Filarmonicii și continuată de cei trei mari reprezentanți ai săi, Millo, Pascaly și Gatineau, care adaptează preocupările de regie țelurilor realiste ale teatrului nostru, regia romînească de început pregătește cale deschisă artei lui Paul Gusty, cel dintîi creator de școală regizorală națională.

К ВОЗНИКНОВЕНИЮ РУМЫНСКОЙ РЕЖИССУРЫ И СЦЕНИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Настоящие исследования относятся к области режиссерского искусства в румынском театре, области, совершенно игнорированной румынской историографией по этой специальности, и впервые устанавливает теперь, что интерес к режиссуре существовал на протяжении всей истории румынского спектакля, начиная с первых же представлений на национальном языке (в Молдове в 1816 г. и в Большой Валахии в 1819 г.).

Все же, в течение почти всего прошлого столетия в искусстве театральной постановки главное внимание уделяется элементу сценического оформления.

Костаке Аристиа, ученик Тальма, организует греческие спектакли в Чишмяуа Рошие (1818—1820), а в 1833 г., совместно с Элиаде Рэдулеску, основывает в Бухаресте Консерваторию Филармонии, с самого начала заботясь о том, чтобы текст драмы был соответственным обоазом оформлен и чтобы ансамбль работал под известным руководством. В Филармонии настаивается на важности понимания роли актером и, впервые, ставится на обсуждение вопрос о необходимости существования в труппе режиссера и его подготовки профессорами-специалистами.

В Молдове драматическое отделение Консерватории Филармонии было основано Г. Асаки в 1837 г. и ему же принадлежала инициатива подготовки первых спектаклей. Истинным организатором молдовской сцены был еще и Костаке Караджале. Создание любительской труппы в Яссах и появление на сцене первых румынских пьес (1839—1844), устройство национальной сцены в Бухаресте и в Крайове и попытка подготовки труппы для нового оригинального репертуара знаменуют ценное оставшееся после него начинание в искусстве театральной постановки.

По регламенту организации театра, опубликованному в 1846 г., начиная с Милло в Румынии получает права гражданства функция режиссера и с этого года румынский театр выходит из стадии дилетантства, в которой он находился до того времени. Проводя реформу стиля игры актера, Милло устанавливает на румынской сцене традиции реалистической игры и приспособляет искусство театральной постановки к требованиям нового оригинального репертуара.

Взыскательность директора К. А. Росетти (1859—1860) в отношении качества румынского спектакля поднимает уровень условий постановки, вызывая более внимательное отношение к устранению анахронизмов в декорациях и костюмах.

Приглашение в 1860 г. в Бухарест режиссера Гатино из Ясс и его сотрудничество с двумя постановщиками, Милло и Паскали, определяет в румынском театре эпоху, когда режиссура устанавливается как независимое искусство.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Достигнутые с помощью художника и декоратора Лабо успехи в постановке оригинального репертуара, в исторических драмах и феериях, закрепляют за Гатино право называться первым румынским режиссером в настоящем смысле этого слова.

Румынская режиссура, пользуясь в начале своего развития примерами иностранных трупп, приспособляется в дальнейшем благодаря деятельности своих трех крупных представителей — Милло, Паскали и Гатино — к реалистическим целям румынского театра, открывая путь Паулу Густи, первому создателю режиссерской школы.

CONTRIBUTION À LA CONNAISSANCE DES DÉBUTS DE LA RÉGIE ET DE LA SCÉNOGRAPHIE ROUMAINES

(RÉSUMÉ)

Dans un domaine complètement négligé par les historiographes spécialisés — celui des manifestations de l'art de la mise en scène dans le théâtre roumain — les présentes recherches établissent pour la première fois que les questions de régie théâtrale ont fait l'objet de préoccupations spéciales tout au long de l'histoire du spectacle dans ce pays, à commencer par les premières représentations en langue nationale (en 1816, en Moldavie — en 1819, en Valachie).

C'est pourtant sur l'élément scénographique que, pendant tout le siècle passé, porte l'effort de l'art de la mise en scène.

Costache Aristia, élève de Talma, organise les spectacles en langue grecque de « Cișmeaua Roșie» (la Fontaine-Rouge) (1818—1820) et, avec Eliade Rădulescu, fonde en 1833, à Bucarest, le Conservatoire philharmonique; il défin t ainsi dès le début la préoccupation d'illustrer scéniquement, dans des conditions adéquates, le tex e dramatique et de surveiller le travail de l'ensemble. L'esprit de la « Philharmonique» est d'insister sur l'importance pour l'acteur de comprendre son rôle et, pour la première fois, la question se pose de la nécessité d'un metteur en scène et de sa formation par des professeurs de spécialité.

En Moldavie, le Conservatoire philharmonique dramatique est fondé par Gh. Asaki, en 1837, et c'est toujours à lui que revient l'initiative de la préparation des premiers spectacles. Toutefois, le véritable organisateur de la scène moldave est Costache Caragiale. La création d'une troupe de dilettantes à Jassy et la représentation des premières pièces roumaines (1839—1844), l'organisation de la scène nationale à Bucarest et Craiova, ainsi que la tentative de préparer la troupe en vue du nouveau répertoire original, marquent un bon début qui, après sa mort, sera mis en valeur par l'art de la mise en scène.

En 1846, par le réglement d'organisation du théâtre roumain, Millo crée la fonction de metteur en scène et c'est à partir de cette date que le théâtre roumain s'affranchit du dilettantisme. En réformant le style du jeu des acteurs, Millo établit sur la scène roumaine la tradition d'un jeu réaliste et adapte l'art de la mise en scène aux exigences du nouveau répertoire original.

La sévérité de C. A. Rosetti (directeur de 1859 à 1860) pour ce qui a trait à la qualité du spectacle roumain relève le niveau des conditions de mise en scène et détermine un plus grand soin d'éviter les anachronismes de décor et de costume.

L'engagement à Bucarest, en 1860, de Gatineau de Jassy et sa collaboration avec les deux metteurs en scène — Millo et Pascaly — précise dans notre théâtre la date à laquelle la régie devient un art indépendant. Les succès de mise en scène du répertoire original, des drames historiques ou des féeries, obtenus avec le concours du peintre scénographique Labo, font de Gatineau le premier metteur en scène roumain dans toute l'acception du mot.

Stimulée à ses débuts par l'exemple des troupes étrangères, la régie théâtrale roumaine s'adapte ensuite aux buts réalistes de notre théâtre, grâce à l'activité de ses trois grands représentants: Millo, Pascaly et Gatineau et fraie la voie à Paul Gusty, le fondateur de l'école roumaine de mise en scène.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ALEXANDRU FLECHTENMACHER ŞI ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ROMÎNESC

de NICOLAE MISSIR

Cuvintele « Acordaţi romîne versuri p'armonioase alăute » [1], după cum spune Gh. Asachi, ar putea servi de *Motto*, studiului înaintaşului muzicii romîneşti, Alexandru Flechtenmacher, unul dintre primii care au făcut să răsune, în muzica cîntată pe scena teatrului romînesc, melodiile inspirate din creaţia muzicală a poporului nostru.

Iară versurile lui Gh. Asachi:

« *Patria care v'ascultă*
Tema muzei voastre fie » [2],

cuprind parcă programul care constituie baza activităţii creatoare a tuturor înaintaşilor noştri.

De la 1816, cînd Gh. Asachi, luptînd împotriva prejudecăţilor boierimii, înjgheabă prima reprezentaţie în limba romînă (*Mirtil şi Hloe* în casele Hatmanului Constantin Ghica), încredinţînd « fiilor şi fiicelor celor dintîi familii, care reprezentau piese franceze. . . întreprindere pe atunci sumeaţă a face o breşă, în acea streinomanie, adresînd limba patriei către inimi patriotice » [3] şi pînă în 1836, cînd se înfiinţează Conservatorul filarmonic, teatrul din Iaşi, cunoscut sub numele de « Teatru de varietăţi », a fost condus aproape tot timpul de trupa fraţilor Fourreaux. Încercările tinerilor Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri şi Costache Negruzzi, întîia încercare nereuşită a lui Costache Caragiale, debutul lui Matei Millo, nu izbutesc să imprime teatrului romînesc un caracter permanent. Cei cîţiva actori, care deţineau uneori şi rolurile feminine, nu puteau să nu rămînă la stadiul de amatori, lipsiţi şi de tradiţie şi de sprijinul oficial, şi de concursul unui public cuprins de acea « streinomanie » care-l făcea să aplaude toate reprezentaţiile date în limbă străină. În afară de aceasta, repertoriul romînesc lipsea cu totul. Traducerea în limba ţării a unor vodeviluri, farse, melodrame, lipsite de valoare literară şi dramatică, nu puteau suplini lipsa unui repertoriu original. De altfel, în Principate nu putea fi vorba de o tradiţie dramatică; într-adevăr, anumite datini populare, care luau în desfăşurarea lor aspecte de spectacol, oglindind în ele — deformate şi adaptate — imagini ale unor arhaice tradiţii, acestea sînt pînă la teatrul de amatori al lui Gh.

---

[1] Gheorghe Asachi, odă « *Pleiada. Către poeţii romîni, la ocazia Pleiadei Romîne a d-lui C. Negruzzi* », 1845.

[2] *Ibidem.*

[3] T. T. Burada, *Istoria Teatrului în Moldova*, vol. I, p. 102.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Asachi, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu și Vasile Alecsandri, singurele manifestări autohtone de acest gen.

Tineretul progresist, întors de la studii din străinătate și care încerca să trezească interesul societății pentru o viață culturală romînească, era stînjenit în lupta sa de prigoana ocîrmuirii și de indiferența publicului spectator.

Mihail, Kogălniceanu, Vasile Alecsandri și Costache Negruzzi, deveniți « actori fără voie, precum deveniseră directori fără voie » [1] traduceau, localizau, compuneau un șir de piese, « scrise într-un stil simplu și conform cu gradul de educație literară a publicului cît și cu talentele începătoare ale noilor amatori de scenă » [2]. Pentru a atrage publicul, încă destul de puțin numeros, spectacolele erau schimbate foarte des, și deci, ele trebuiau realizate cu prea puține repetiții, ceea ce le scădea valoarea din toate punctele de vedere. În această acțiune de educare a publicului, întreprinsă de către cei care vor întrupa spiritul revoluționar de la 1848, rolul lui Vasile Alecsandri a fost de prim ordin. El scrie versuri, vodeviluri, cantonete, piesete, pe subiecte inspirate din moravurile societății contemporane, toate aceste piese caracterizîndu-se prin trăsăturile lor satirice și de critică socială. Abordînd aceste teme, el, ca și toți scriitorii vremii, s-a inspirat din genurile dramatice la modă în acel timp, folosind în special genul vodevilului, al cantonetelor comice, al comediei cu cîntece, în care muzica de scenă avea un rol foarte important. Atît folosirea acestor genuri, cît și faptul că, în spectacolele trupelor străine, muzica era totdeauna prezentă, a făcut ca, încă de la primele începuturi, muzica să facă parte integrantă și din spectacolul teatral romînesc. În acest sens, cea mai mare parte din creația compozitorilor romîni din veacul trecut este legată de manifestările teatrale. Unul dintre primii căruia, la Iași, i-a revenit dificila misiune de a improviza melodiile necesare, de a conduce o orchestră, de a suplea la toate dificultățile ivite într-o întreprindere de acest fel, a fost Adolph Flechtenmacher, intrat în istoria muzicii romînești, sub numele de Alexandru Flechtenmacher.

Născut la Iași, la 23 decembrie 1823, Al. Flechtenmacher este fiul căminarului Hristian Flechtenmacher, sas de origină, devenit jurisconsult al divanului domnesc și profesor de drept la Academia mihăileană. Constatînd dispozițiile pentru muzică ale fiului său, îl încredințează pentru lecții de vioară profesorului Paul Hette. La 11 ani, Al. Flechtenmacher cîntă în orchestra teatrului francez, condus de frații Joseph și Baptiste Fouvreaux din Iași. În 1837 obține o bursă de studii și pleacă la Viena, unde urmează cursul de violină cu profesorul Böhm. Se pare că aici, Al. Flechtenmacher, al cărui talent muzical era deosebit, își începe cariera de concertist, de vreme ce *Gazeta de Transilvania* reproduce o știre din ziarul vienez *Der Humorist*, în care se spune că « în două producții, una după alta, mulțumi tînărul Flechtenmacher cu deosebită norocire delicatele urechi ale publicului vienez » [3]. În 1842, obligat să-și întrerupă studiile, se întoarce în țară trecînd prin Rusia, unde concertează cu succes în mai multe orașe, teatrul de operă din Odesa oferindu-i chiar un angajament de 300 ruble lunar, ca prim violonist [4].

Al. Flechtenmacher răspunzînd chemării tatălui său grav suferind, se reîntoarce la Iași, încredințat că va fi trimis din nou în străinătate pentru a-și desăvîrși studiile de armonie și compoziție. Dar moartea părintelui său, la 1 mai 1843, îl silește să rămînă în țară și primul post pe care îl ocupă — acel de prim violonist

---

[1] V. Alecsandri, *Teatru, Opere complete, Prefață* vol. I, București, 1875.

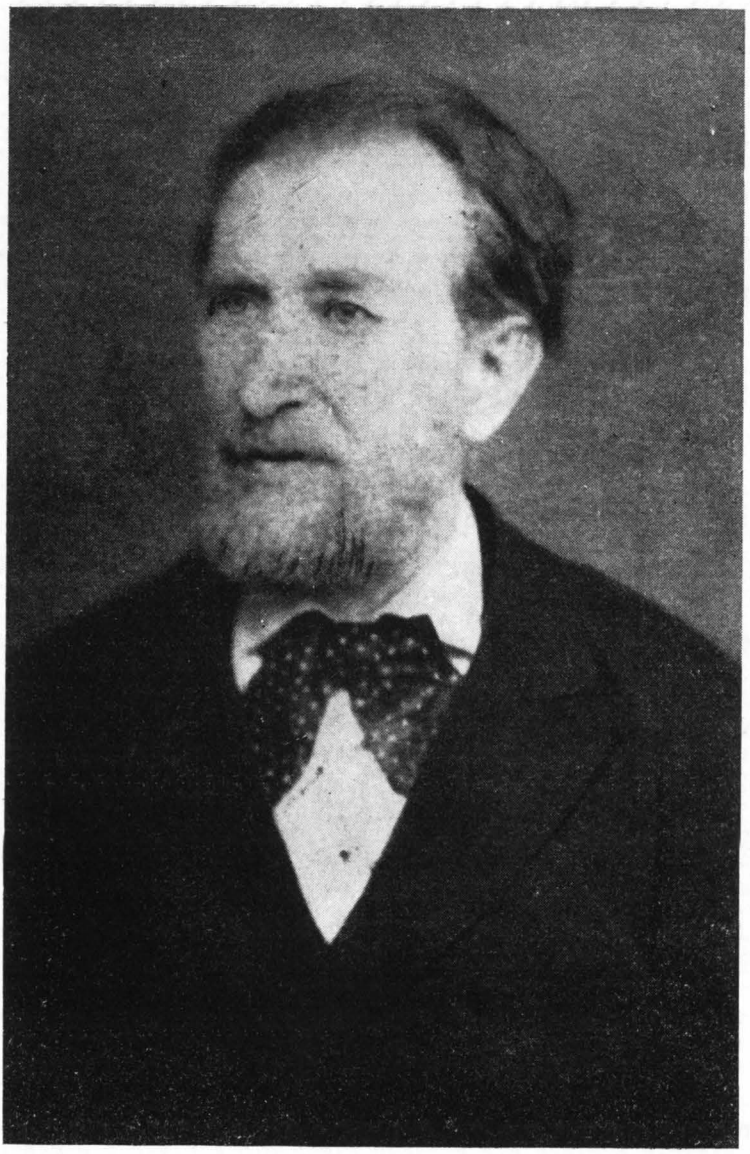
[2] *Ibidem.*

[3] *Gazeta de Transilvania*, 1841, nr. 22, p. 87.

[4] *Femeia romînă*, 1880, nr. 196.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

al teatrului francez din Iași — determină întreaga sa carieră viitoare. Într-adevăr, numele său a rămas legat, timp de aproape 40 de ani, de însăși dezvoltarea teatrului romînesc. El face parte din grupul celor care — împreună cu Costache Caragiale și Matei Millo — pun bazele unui teatru romînesc, în care, alături de traduceri sau



Al. Flechtenmacher

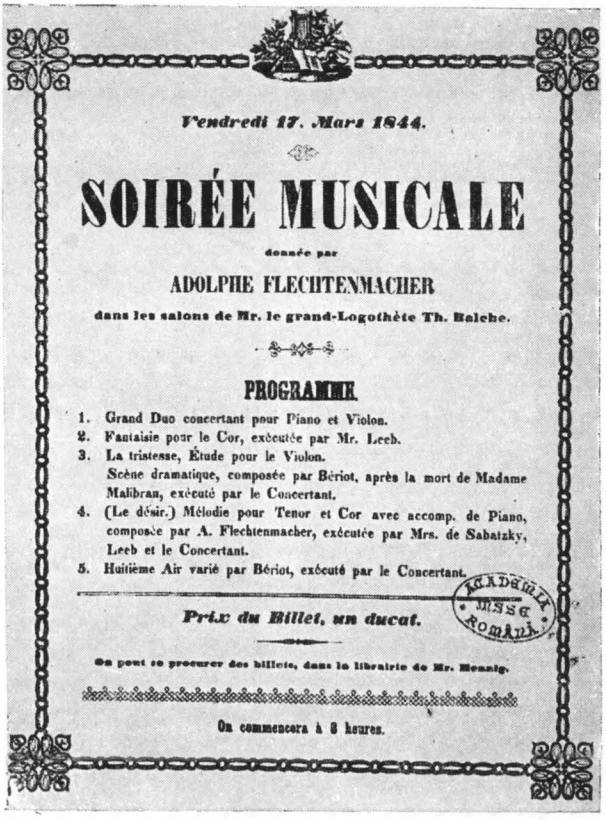
drame originale, deseori fără adevărată valoare artistică, dar totdeauna cu valoare de culturalizare, răsună cîntecul, adaptat nevoilor scenei romînești.

Al. Flechtenmacher debutează în teatru, scriind muzică de scenă la piesa *Un rămășag* sau *O intrigă la bal masché*, comedie vodevil de V. Alecsandri, a cărei reprezentație a avut loc pe scena Teatrului Național din Iași la 11 ianuarie 1845. Ziarul *Albina romînească* sub pana lui Dimitrie Gusti, prietenul de mai tîrziu al lui Al. Flechtenmacher, scrie: . . . « nu putem trece a nu arăta mulțumire domnului Al. Flechtenmacher, ca unuia ce înfrumusețează piesele cu arii, dueturi și horuri

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

foarte alese. Domnia sa ca artist face adeseori a-i aplauda talentul său de violonist și orchestra Teatrului național se mîndrește a număra la sine pe un pămîntean ce s-a prețuit și în alte țări»[1].

Alexandru Flechtenmacher are acum 23 de ani. Cariera sa este definitiv trasată. Din cercul îngust al saloanelor literare și muzicale, unde își făcuse un serios renume de concertist, el intră în viața largă de contact cu un public numeros, cu publicul mare al orașului, mărindu-și astfel cîmpul de activitate artistică.



Vendredi 17. Mars 1844.

SOIRÉE MUSICALE

donnée par

ADOLPHE FLECHTENMACHER

dans les salons de Mr. le grand-Logothète Th. Balche.

PROGRAMME.

1. Grand Duo concertant pour Piano et Violon.
2. Fantaisie pour le Cor, exécutée par Mr. Leeb.
3. La tristesse, Étude pour le Violon.
   Scène dramatique, composée par Bériot, après la mort de Madame Malibran, exécuté par le Concertant.
4. (Le désir.) Mélodie pour Tenor et Cor avec accomp. de Piano, composée par A. Flechtenmacher, exécutée par Mrs. de Sabatzky, Leeb et le Concertant.
5. Huitième Air varié par Bériot, exécuté par le Concertant.

Prix du Billet, un ducat.

On peut se procurer des billets, dans la librairie de Mr. Mennig.

On commencera à 8 heures.

ACADEMIA MUSEG ROMÂNĂ

Afișul seratei muzicale dată de Al. Flechtenmacher

De remarcat este faptul că această stagiune a Teatrului Național din Iași — 1845—1846 — pentru care avem dovezi de colaborare a lui Al. Flechtenmacher, dă 60 de reprezentații de teatru romînesc și mai toate acestea sînt însoțite de muzica tînărului compozitor.

Încercările teatrului de amatori încep să se încetățenească în viața Iașului, unde, de la 1816, cînd Asachi se plînge de «streinomania» publicului boieresc, se petrecuseră mari transformări. Dacă publicul «înaltei societăți» prefera încă spectacolul străin, elementele cele mai înaintate ale intelectualității promovau teatrul nou, în limba romînească, spectacol care atrage din ce în ce mai mult masa publicului. Astfel, teatrul de amatori ia o deosebită dezvoltare, spectacolele sînt vizitate de un public numeros, pentru care vechiul teatru, improvizat într-o fostă casă particulară, devine neîncăpător. În aceste condiții se inaugurează la 22 decembrie 1846 Teatrul de la Copou, clădit anume pentru acest scop. Dar nu numai atît, un regulament teatral, întocmit de Matei Millo și Nicolae Sutzo, directorii teatrului, și întărit prin Ofisul domnesc din 11 octombrie 1846, dovedește, pentru întîia oară, că oficialitatea trebuie să țină seamă de opinia publică, de interesul larg arătat de către public teatrului romînesc, și este nevoită să sprijine întreprinderea inițiată de acei fruntași ai intelectualității moldovene. Și, nu este întîmplător faptul că Ofisul domnesc întărește nu numai regulamentul care prevede stipulări cu privire la bunul mers al teatrului, dar și înființarea unei școli de «declamație» și «muzică» a căror conducere este încredințată lui Matei Millo și Alexandru Flechtenmacher[2].

Această școală constituie nucleul din care a luat naștere, în 1864, Conservatorul din Iași. Înființarea ei a fost determinată de necesitatea de a avea actori cu o

[1] *Albina romînească*, 1845, nr. 5, 17 ianuarie.

[2] T. T. Burada, *Istoria Teatrului în Moldova*, vol. I, p. 339.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

serioasă pregătire și capabili de a satisface nu numai jocul de scenă și declamațiunea, dar și componența corurilor și a orchestrei. Și astfel, își încep cariera didactică atît Matei Millo, cît și Al. Flechtenmacher, acesta din urmă avînd pe viitor să-și împartă activitatea rodnică și bogată pe cele două tărîmuri: teatrul și catedra.

Stagiunea 1846—1847 se deschide la 14 octombrie (încă pe scena teatrului vechi) prin trei comedii vodeviluri, pentru care Al. Flechtenmacher scrie muzica « Ce au cuprins bucăți foarte plăcute, dintre care unele, după cererea publicului, se cîntară bis », răsplată a sîrguinței de a « forma și cultiva gustul muzical » . . . « în renăscînda nație » [1]. Constatările spicuite din presă relevă gustul crescînd al publicului larg pentru teatrul și muzica națională. Deschiderea noului teatru de la Copou marchează însă un moment important, care arată că « teatrul romîn era în floarea lui » [2], în dezvoltarea mișcării teatrale ieșene. Referindu-se la acest eveniment, Costache Negruzzi subliniază că succesul teatrului se datora, în primul rînd, lui Matei Millo « autor și actor », « singurul în stare a consolida edificiul ridicat cu atîtea ostenele » și lui Vasile Alecsandri, al cărui nume pe afiș « era destul să se arate » « pentru ca să se umple sala, unde răsuna și încîntătoarea vioară a lui Flechtenmacher » [3]. Menționarea lui Alexandru Flechtenmacher, alături de Matei Millo și Vasile Alecsandri, arată nu numai faima de muzician a acestuia, dar și colaborarea sa efectivă, importantă, la spectacolul teatral ieșean. De altfel, la spectacolele noului teatru se semnalează că « orchestrul mai numeros decît cum au fost pînă acum pentru teatrul de vodevil », « cîntă sub conducerea lui Al. Flechtenmacher » [4].

TEATRЪ NAȚIONALI DIN IAȘI.

ДЕ ОРХЕСТРЪ

ПРОВІНЦІАЛЪЛ

ВАДРЪ

Ла Театрѫ Національ.

ПЕРСОАНЕ.

ЪН РЪМАШАГ.

Afișul piesei Provincialul Vadră

Activitatea lui Al. Flechtenmacher, compozitorul și violonistul, era deci bine cunoscută și prețuită. Numele lui devine foarte popular, astfel că, în același an, în cadrul programului concertului dat de Franz Liszt la Iași, Alexandru Flechtenmacher dirijează, după cum menționează presa vremii, compoziția sa *Uvertura Moldavă*, iar la sfîrșitul concertului marelui pianist « au făcut improvizațiuni briliante pe tema horei și a uverturei » moldovene [5]. Același jurnal menționează că « Uvertura cea nouă compusă pe teme moldovene de dl. Al. Flechtenmacher au

---

[1] Dimitrie Gusti, *Albina romînească*, 1846, nr. 83, 26 octombrie.

[2] Costache Negruzzi, *Opere complete*, vol. I, București, 1905, p. 269.

[3] *Ibidem*.

[4] T. T. Burada. *Istoria Teatrului în Moldova*, vol. I, p. 338.

[5] *Albina romînească*, 1847, nr. 5, 16 ianuarie, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

produs efectul cel mai frumos», iar «publicul, întru cunoșcința meritului ei, au cerut-o a se suna încă odată, care cu atîta au fost mai de laudă, că astă manifestație se făcu în ființa marelui maestru, carele de asemene au învrednicit de laude, pe junele nostru compatriot» [1]. Activitatea lui Al. Flechtenmacher continuă fără întrerupere. În carnavalul anului 1848 se reprezintă *Nunta țărănească în Moldova*, tablou național de V. Alecsandri, jucat de diletanți, dintre care face parte însuși autorul și pentru care Al. Flechtenmacher compune muzica. Între timp, a scris muzica pentru *Don Cezar de Bazan*, a compus și a executat o *Uvertură Națională*, a scris muzica pentru *Ștrengarul din Londra*, *Nicșorescu* și alte piese din repertoriu. Dar ceea ce marchează un apogeu al carierei sale este desigur reprezentarea la 26 decembrie 1848 a primei operete romînești *Baba Hîrca*, operă vrăjitorie națională, în două acte și trei tablouri, pe textul de d. Matei Millo, « cu muzica originală compusă de d. Flechtenmacher» [2].

În presă se menționează că « Piesa nu se înseamnă prin țesătura intrigii, ci prin tabloanele pitorește, copiete după natură, prin costumurile naționale, chiar țigănești» și totodată se subliniază că Hîrca « deseori prin aluzii lovea în modele și deșertăciunile unei clase, care prin forme, iar nu prin sentiment, voescu a se deosebi» [3]. Aci apare pe întîiul plan, deosebindu-se de dramatizările anterioare, tributare în mare măsură modelelor străine, valori autentic romînești. Marele actor care a fost Matei Millo, datorită simțului său realist, a adus la lumina vie a rampei nu o intrigă satirică oarecare, nici un episod romantic, ci un crîmpei din viața romînească, în care se împleteau tradiții, superstiții și credințe păstrate nealterate de veacuri. Iară muzica lui Al. Flechtenmacher, « compusă pe motive naționale» [4], marchează desigur aceeași deosebire față de compozițiile sau adaptările sale anterioare Importanța și semnificația acestei lucrări pentru muzica noastră dramatică este subliniată chiar și cu mulți ani mai tîrziu, cînd după reprezentarea acestei operete pe scena Teatrului Național din București, în ziarul *Țăranul romîn* [5] apare o critică pe care profesorul academician Gh. Călinescu o atribuie lui Nicolae Filimon. Pentru acesta, reprezentarea operetei *Baba Hîrca* constituie un prilej de a critica o serie de producții muzicale contemporane lipsite de dramatism și de caracterul național în muzică. Astfel, după ce subliniază că: « orchestrațiunea este simplă, dulce și fără zgomotul care ascunde de multe ori lipsa de inspirație a mediocrității lor muzicale», criticul relevă că : « n-ar face rău compozitorii romîni, care voiesc a face din muzica noastră o muzică dramatică, să studieze aceste arii din punctul de vedere al esteticii, căci ele sînt primele melodii romîne care ne pot servi foarte mult la crearea muzicii dramatice romînești» [6].

Astfel, după 13 ani de la premiera din Iași, *Baba Hîrca* continuă să se bucure de același succes și este dată de către Nicolae Filimon drept model pentru compozitorii romîni care abordează muzica de scenă.

Dacă creația muzicii pentru *Baba Hîrca* a constituit un moment important în activitatea de compozitor a lui Al. Flechtenmacher, anii următori sînt mărturia unui efort constant și neîntrerupt. Una după alta, piesele, cantonetele, vodevilurile și piesetele lui Alecsandri, C. Negruzzi, Matei Millo, Al. Russo și alții, însoțite de

---

[1] *Albina romînească*, 1847, nr. 5, 16 ianuarie, p. 17.
[2] *Ibidem*, 1848, nr. 102.
[3] *Ibidem*, 1849, nr. 8, 27 ianuarie.
[4] *Ibidem*, 1848, nr. 102, decembrie.
[5] *Țăranul romîn*, 1861, noiembrie.
[6] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzica «capelmaistrului orchestrei teatrului moldovenesc»[1] continuă să fie prezente în repertoriu. Dar, cu toate succesele spectacolelor, lipsa de sprijin a oficialității periclitează însăși existența teatrului, Matei Millo pleacă la București și însuși Alexandru Flechtenmacher își arată dorința de a părăsi Iașul. În stagiunea anului 1852, cu toată intervenția conjugată a lui Gh. Asachi, Mihail Kogălniceanu și Gr. Cuza, care, « în numele cetățenilor », cer să se ia măsuri de îndreptare pentru ca « artistul Flechtenmacher, carele prin talentul său au cîștigat meritul de compozitor a ariilor naționale» să nu se « dișțăreze»[2], acesta din urmă, împreună cu un grup de artiști, părăsește Iașul, unde nu-și poate asigura existența și, trecînd prin Bacău, ajunge la Craiova, unde va activa cu întreruperi între anii 1852 și 1859. Aici se căsătorește cu Maria Mavrodin, artistă și literată, care mai tîrziu va colabora activ cu soțul ei pentru propășirea teatrului; și tot aici cunoaște pe Eugen Carada, devenit mai tîrziu redactorul ziarului *Romînul* de sub direcția lui C. A. Rosetti. De-a lungul anilor ce vor urma, colaborarea lui Al. Flechtenmacher cu acesta va fi rodnică și va începe prin crearea muzicii de scenă, la două localizări *Urîta satului* și *Cimpoiul dracului* puse în scenă la teatrul din Craiova.

Actul Unirii Principatelor, deschizător de noi orizonturi în toate expresiile afirmării noastre naționale, îl găsește pe Al. Flechtenmacher la Craiova, de unde în vara anului 1859 este chemat de C. A. Rosetti la București ca șef de orchestră al Teatrului Național. C. A. Rosetti, care, numit directorul teatrului, era hotărît să învioreze repertoriul și să-și constituie trupa cu elemente de valoare, cerea: « să refacem, să creiem Teatrul Național, să traducem, să prelucrăm, să compunem bucăți morale și vii, să le jucăm, chiar, să fiți încredințați că aplauzele ce vă va da publicul vă vor lumina, vă vor înnobila pe toți»[3]. Acest program de redresare a Teatrului Național din București impune astfel chemarea lui Al. Flechtenmacher, care la acea epocă era cunoscut în tot cuprinsul țării, nu numai prin muzica sa de scenă, uverturile și opereta sa, dar și prin colecția de *Cîntece naționale* și care era astfel cel mai indicat « pentru toate trebile muzicale» ca șef de orchestră «și compozitor de muzică a teatrului»[4].

Stagiunea anului 1859 se deschide la 16 octombrie, cu drama istorică *Wilhelm Tell* de Fr. Schiller, cu prilejul centenarului nașterii sale. Al. Flechtenmacher compune muzica «dulce și suavă, ea vorbește animei romînești» scrie C. D. Aricescu în cronica teatrală a ziarului *Reforma*[5]. Această muzică este în parte aranjată, în parte originală, de altfel ca toată muzica de scenă din acea vreme. Condițiile de muncă ale unui șef de orchestră « însărcinat cu toate trebile muzicale» nu erau ușoare, și aceasta din cauza repertoriului care continua să se schimbe foarte des și mai ales a diversității temelor abordate. Creația originală cere un timp mai lung, o pregătire temeinică, o compoziție mai îngrijită, dar spectacolele care se succed în ritmul accelerat au nevoie de muzică, și aceasta trebuie alcătuită adesea într-o noapte sau două; timpul este insuficient, și de aici acele aranjamente îmbinate cu creația originală. O exemplificare imediată a acestei situații este însăși stagiunea teatrală 1859—1860. Pentru comedia cu cîntece *Trei dascăli*, localizată de Winterhalder, pentru drama *Călugărița sîngerîndă*, tradusă de Ioan Nacu, pentru vodevilul în 2 acte *Cerșetorul orb* de Matei Millo, pentru piesele localizate de Eugen Carada *Fermecătorița* și *Cimpoiul dracului*, pentru dramele *Un amor fatal* și *Căpitanul negru*,

---

[1] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, p. 35.

[2] *Ibidem*, p. 77.

[3] *Romînul*, 1859, nr. 94, 8 august.

[4] D. D. Ollănescu, *Teatrul la Romîni*, partea a II-a, p. 18.

[5] *Reforma*, 1859, nr. 17, 1 noiembrie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Al. Flechtenmacher scrie muzică, compune, adaptează, dirijează întreaga parte muzicală a acestor spectacole cu caracter atît de diferit, care cereau posibilități de inventivitate atît de diferite.

Autor de muzică pentru teatru, Al. Flechtenmacher nu se mărginește numai la această activitate. Legat de viață, atent la toate cîte se petreceau în jurul lui, Al. Flechtenmacher participă, prin creația sa, la mișcarea patriotică pentru unire. Astfel, Vasile Alecsandri scrie *Hora unirii*, Al. Flechtenmacher compune muzica. Mihai Pascaly scrie pentru sărbătorirea zilei de 24 ianuarie imnul *24 ianuarie* sau *Unirea țerilor și a tutulor partitelor*. Al Flechtenmacher compune muzica. Compozitorul, neobosit, participă cu talentul și muzica sa la lupta întru progres a celor lîngă care s-a aflat încă dinainte de 1848, în timpul debuturilor sale.

Coperta de pe partitura operetei Baba Hîrca.

În vara anului 1860, C. A. Rosetti părăsește direcția Teatrului Național. Numit mai tîrziu ministru al Instrucțiunii Publice, el hotărăște sporirea subvenției teatrului și înființarea unei școli de muzică și declamațiune. Opt luni după plecarea lui C. A. Rosetti, Matei Millo, preluînd direcția Naționalului, nu reînnoiește contractul lui Al. Flechtenmacher și al artiștilor Marița Constandineasca și C. Dimitriade. Această măsură stîrnește indignarea publicului. Ecou al popularității de care se bucura Al. Flechtenmacher, presa subliniază rolul «acestui animator al teatrului și muzicii romînești»[1], C. D. Aricescu relevînd că Al. Flechtenmacher este «cel dintîiu creator al muzicii dramatice romîne, muzica sa este dintr-o animă romînă, vorbește animei romîne, talentul său a imortalizat operele artistului Millo»[2]; și N. Filimon, făcîndu-se purtătorul de cuvînt al aceleiași dragoste a publicului pentru Al. Flechtenmacher, scrie și el în favoarea «acestui veritabil interpret al sentimentului nostru muzical»[3].

Ceea ce rămîne valabil pentru noi este tocmai această recunoaștere unanimă — atît a publicului, care în fața teatrului a cerut pe Flechtenmacher, cît și a presei, în genere atît de indiferentă la viața artistică — față de valoarea culturală pe care o reprezintă creația muzicală cu caracter național a compozitorului.

În timpul acesta, Vasile Alecsandri, vechiul prieten și colaborator al lui Al. Flechtenmacher în susținerea teatrului romînesc, îl solicită pe acesta să scrie muzica

---

[1] *Romînul*, 1862, nr. 40, 9 februarie.

[2] *Ibidem*.

[3] *Țăranul romîn*, 1862, 3 decembrie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru vodevilul său *Rusaliile*. Premiera are loc în primăvara anului 1863 pe scena Teatrului Național din București.

Plecat de la Teatrul Național, Al. Flechtenmacher este angajat de Mihai Pascaly, care în același an înființase « Societatea dramatică romînă », ce urma să dea spectacole în sala Bossel. Orchestra noii trupe era compusă din 16 persoane, iar Al. Flechtenmacher era « cap de capelă și profesor de teoriă musicală » și avea și obligația de a face « un curs regulat de teoriă musicală elevilor acestui teatru » [1]. Cu mici schimbări în personalul artistic, « Societatea dramatică » de sub conducerea lui Mihai Pascaly funcționează pînă în toamna anului 1867, Al. Flechtenmacher continuînd să fie șeful de orchestră și compozitorul muzicii pentru piesele repertoriului.

Director al orchestrei trupei lui Mihai Pascaly și avînd obligația de a compune muzica de scenă, Al. Flechtenmacher este chemat să participe la un eveniment important pentru istoria teatrului nostru, reprezentarea primei drame istorice naționale sub titlul: *Răzvan și Vodă* de Bogdan Petriceicu Hasdeu, la Teatrul cel Mare.

ТЕАТРЪ НАЦІОНАЛ.

АСТЪЗІ DЪMINIKЪ ÎN 8 MAIЪ 1849

Ankiepea Репресентаціілор Молдаве

ПЕНТРЪ БЕНЕФІСЪЛ

D. МІЛЛО

НІШКОРЕСКЪЛ

D. MIЛЛО ва цінка не NIШКОРЕСКЪ.

ПЕРСОАНЕ.

БАБА ХЪРКА.

D. MIЛЛО ва цінка не БАБА ХЪРКА.

Afișul vodevilului Nișcorescul

În seara zilei de 10 februarie 1867, se dă premiera acestei drame, în interpretarea lui Mihai Pascaly cu muzica de scenă de Al. Flechtenmacher.

În scrisoarea publică de mulțumire adresată principalului său interpret, Mihai Pascaly, Bogdan Petriceicu Hasdeu se referă și la muzica lui Al. Flechtenmacher, care a fost, « ca tot ce face d-l Flechtenmacher, plină de efect și de naționalitate » [2].

În toamna anului 1867, Teatrul romînesc este condus de Matei Millo și Mihai Pascaly. Repertoriul teatral al Societății dramatice era compus în majoritate din melodrame — preluînd însă, din cînd în cînd, vodevilurile și canțonetele lui Matei Millo și Vasile Alecsandri ce avuseseră succes. La unele spectacole teatrale, în afara muzicii de scenă, orchestra de sub conducerea lui Al. Flechtenmacher executa, între altele, diferite bucăți, uverturi naționale sau potpuriuri compuse de dînsul.

Cîteva lucrări care ne-au rămas de la Flechtenmacher — « Baba Hîrca », « Cinel-Cinel », « Crai-nou », etc. — tipărite încă în timpul vieții sale, ne indică trăsă-

[1] *Romînul*, 1863, 9 octombrie, p. 897.

[2] *Trompeta Carpaților*, 1867, nr. 192, 12 februarie, p. 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

turile generale ale muzicii sale, de altfel asemănătoare în multe privințe cu aceea a celorlalți compozitori contemporani sau imediat următori.

În acea epocă, în care compozitorii începuseră să-și îndrepte atenția spre cîntecul popular — fie în colecții de arii și dansuri, fie în folosirea lui în opere de teatru, — aceștia au avut la îndemînă cîntecul lăutăresc al orașelor — singura lor sursă de inspirație. Caracteristica principală a acestor cîntece este secunda mărită, pe care o întîlnim aproape întotdeauna în așa-numitul « caracter național ». Dar aceasta nu constituie un element organic al muzicii lor, ci era, am putea spune, încrustată într-un material muzical eterogen, germano-italian. Astfel, muzica unei piese nu forma un tot organic, unitar, ci constituia un hibrid, în care înfloreau ici-colo melodiile lăutărești. Armonizarea acestor cîntece însăși era destul de primară și nu pornea din însăși structura melodică, ci era bazată pe armonica occidentală, cea mai simplă a tonicei și dominantei — ceea ce altera caracterul specific al melodiilor. Alte trăsături erau acelea ale « romanței sentimentale italo-ruse și a acelui așa-numit « Liedertafel-stil », cu o melodică simplă, sentimentală. Ritmica obișnuită era aceea a horelor, a sîrbelor — dansuri obișnuite în repertoriul lăutăresc. În sfîrșit, în ceea ce privește orchestrația, ea era foarte simplă, bazată adesea pe dublarea vocilor la diferite instrumente — avînd în vedere mijloacele limitate ale orchestrelor vremii și calitățile reduse ale instrumentiștilor, pe de o parte, iar pe de alta și tehnica destul de elementară a compozitorilor.

În aceste limite, cu toate lipsurile amintite, muzica lui Flechtenmacher a avut meritul de a fi contribuit la răspîndirea muzicii, prin intermediul spectacolului teatral și de a fi constituit o încercare de a introduce « caracterul național », prin folosirea melodiilor populare, cunoscute din repertoriul lăutăresc orășenesc.

Stagiunile se succed și Al. Flechtenmacher, care fusese între timp, mai întîi profesor, apoi directorul nou înființatului Conservator din București, împletindu-și activitatea de compozitor cu aceea de dascăl al tinerelor cadre, își continuă neîntrerupt efortul de a da teatrului romînesc o muzică de scenă cît mai valoroasă. Avînd o sănătate șubredă, Al. Flechtenmacher se vede silit să lucreze din ce în ce mai puțin, pînă cînd, cel care timp de aproape 40 de ani făcuse așa de mult pentru muzica romînească în general și pentru teatru în special, trebuia să părăsească posturile pe care le ocupase ani de-a rîndul, în teatru și în învățămîntul muzical.

Dificultățile materiale se adaugă deficiențelor unei sănătăți șubrede, și, la 28 ianuarie 1898, Al. Flechtenmacher moare, după 17 ani de suferință. Dar imaginea aceluia care a contribuit la popularizarea repertoriului teatral al lui Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Eugen Carada și alții, ne este redată viu de mărturia lui Constantin Nottara, decanul scenei romînești, fost elev al Conservatorului, imaginea vie a profesorului, artistului și totodată a omului care a fost Al. Flechtenmacher:

« Acum îl văd cum sta de învăța pe coriști cum să cînte *Dochia* și nu se mulțumea să audă doar intonînd, ci se silea să-i facă să interpreteze, și tot așa proceda cu corurile din *Mirabeau*, *Orfelinele* și altele, toate compuse de el; și cînd, la repetițiile ce se făceau pe scenă, simțea că cutare parte de muzică nu o să meargă la repetițiile cu orchestră, lua vioara și se așeza la pupitru, cu un tartan pe umăr, și intona ariile de cîte ori ar fi fost trebuință, pînă ce se învățau bine și toate observațiile ce le făcea sau sfaturile ce le dădea, le rostea cu un ton atît de blajin, încît era peste putință să nu se supună chiar cel mai îndărătnic artist » [1].

Înșiruirea de titluri ale unor drame, comedii, vodeviluri, cantonete, piese romantice sau satirice, uitate azi în cea mai mare parte, toate jucate cu muzica de

[1] *Romînia muzicală*, 1898, nr. 10 p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scenă scrisă de Al. Flechtenmacher — muzică aproape integral pierdută astăzi în urma incendiilor de la Teatrul de la Copou din Iași, a distrugerii Teatrului Național din București, a casei lui Al. Flechtenmacher de la Cîmpulung — a fost necesară, întrucît este expresia unei munci neîntrerupte, al cărui rol cultural merită a fi reținut. În acea vreme, cînd « muzica dramatică era singura resursă în care muzicanții noștri își exersau mai cu seamă talentul lor de compuitori » [1], Al. Flechtenmacher, ca și alți precursori ai muzicii noastre, « ce avusese oricînd nobila ambițiune d'a introduce opereta națională pe teatrul romînesc » [2], consacrase scenei romînești aproape 40 de ani de creație. Dar, în acești 40 de ani, teatrul romînesc se dezvoltase, devenise o instituție necesară publicului și apreciată de acesta. Mai mult decît atît, această instituție crescuse un public și îl formase. Drumul fusese deșelenit, viața muzicală statornicită.

Ceea ce Al. Flechtenmacher — întîiul — reușește, este pe de o parte crearea muzicilor pentru repertoriul teatral și, pe de alta, creșterea gustului marelui public pentru melodia care suna romînește, care valorifica tezaurul muzical al poporului nostru. Și pe acest plan, Al. Flechtenmacher se așază printre realizatorii de cultură ai societății romînești de la mijlocul veacului trecut.

ФЛЕХТЕНМАХЕР И ВОЗНИКНОВЕНИЕ РУМЫНСКОГО ТЕАТРА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Александр Флехтенмахер был одним из первых румынских музыкальных деятелей, писавших музыку для водевилей, песенек и пьес М. Милло, В. Александри, А. Руссо и К. Негруцци, которые ставились на сцене ясского театра. В своей музыке он вдохновлялся музыкальным творчеством румынского народа. На его долю выпала миссия писать необходимые мелодии, дирижировать оркестром ясского театра и давать молодежи музыкальное образование.

Он родился в Яссах 23 декабря 1823 г. После того как он брал уроки скрипки у Пауля Хетте, в 11 лет он уже играл в оркестре театра Françe. В 1837 г. его посылают в Вену, где он до 1843 г. занимается в консерватории с профессором Бохемом. Вернувшись на родину, он получает назначение в качестве первой скрипки в ясский французский театр. Будучи связан со всем интелектуальным прогрессивным движением, наряду с Милло, Александри и Негруцци, он совместно с ними приступает к созданию румынского театра, используя в своих композициях народную песню. Его деятельность в Национальном театре начинается в 1845 г.

Будучи известным композитором и скрипачем, во время концерта, данного Ф. Листом в 1847 г., он дирижирует оркестром, исполняющим Молдавскую увертюру, одно из первых своих произведений. Апогеем его артистической карьеры является постановка на сцене ясского театра 26 декабря 1848 г. первой румынской оперетты «Баба-яга». Из-за отсутствия поддержки властей, после отъезда М.Милло в Бухарест, А. Флехтенмахер покидает Яссы и продолжает свою деятельность в Крайове до 1859 г., когда получает ангажамент в качестве дирижера оркестра Национального театра в Бухаресте. Здесь он продолжает свою деятельность до 1898 г., когда скончался после долгой болезни.

FLECHTENMACHER ET LES DÉBUTS DU THÉÂTRE MUSICAL ROUMAIN

(RÉSUMÉ)

Alexandru Flechtenmacher, l'un des précurseurs de la musique roumaine, a composé de la musique pour vaudevilles, des chansonnettes pour de petites pièces de théâtre écrites par M. Millo, V. Alecsandri, Al. Russo et C. Negruzzi et jouées sur la scène du théâtre

[1] *Mișcarea artistică în Romînia în anul 1866*, în *Atheneul romîn*, 1866, nr. 6—7, p. 142.

[2] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de Jassy. Cette musique s'inspire de la création musicale de notre peuple. C'est à Flechtenmacher que revint la tâche de composer les mélodies nécessaires au théâtre de Jassy, d'en diriger l'orchestre et d'initier la jeunesse du temps à l'art musical.

Né le 23 décembre 1823 à Jassy, Flechtenmacher prend des leçons de violon avec Paul Hette et arrive, à 11 ans, à jouer dans l'orchestre du théâtre français de Jassy. En 1837, il est envoyé à Vienne où il suit les cours du professeur Böhm, au Conservatoire de cette ville, jusqu'en 1843. De retour au pays. il est engagé premier violon au théâtre français de Jassy. Lié au mouvement intellecteuel progressiste de l'époque, il travaille, aux côtés de Millo, Alecsandri, Negruzzi, à la création d'un théâtre roumain et y introduit, en sa qualité de compositeur, le chant populaire roumain. Son activité au Théâtre National commence en 1845. Compositeur et violoniste connu, il dirige, dans le cadre du concert donné par Liszt en 1847, l'une de ses premières œuvres, une « Ouverture Moldave ». L'apogée de sa carrière artistique est marqué par la représentation de la première opérette roumaine — Baba Hîrca — sur la scène du Théâtre National de Jassy, le 26 décembre 1848.

Faute d'appui officiel et M. Millo partant pour Bucarest, Flechtenmacher quitte Jassy et poursuit son activité à Craiova jusqu'en 1859, date à laquelle il est engagé chef d'orchestre du Théâtre National de Bucarest. C'est là que son activité se poursuivra jusqu'au moment où il s'éteindra, après de longues souffrances, en 1898.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIN PROBLEMELE ARTEI ȘI ALE CRITICII DE ARTĂ SOVIETICE

CRITICUL ȘI MARELE ANIMATOR AL ARTEI RUSE VLADIMIR VASILIEVICI STASOV

(50 DE ANI DE LA MOARTEA LUI)

de K. H. ZAMBACCIAN

Înalt, chipeș și voinic, impunător prin expresia ascuțită a privirii sale și prin înfățișarea mîndră și gravă a figurii ce se încheie ca o boltă înaltă, prelungindu-se la bază prin podoaba unei bărbi patriarhale și bogate, Vladimir Vasilievici Stasov a străbătut viața ca un neînfricat și netihnit luptător al cauzei naționale, căreia i-a închinat sufletul.

De la primele sale încercări el a întrevăzut dezvoltarea artei autohtone prin caracter popular și adevăr.

Realismul lui Stasov e pe linia celor mai mari gînditori și scriitori ruși: Belinski, Cernîșevski, Herzen, Gogol etc. În lucrarea sa *Despre evoluția ideilor revoluționare în Rusia*, Herzen spune că pentru poporul care nu are libertate politică, literatura este singura tribună de la înălțimea căreia se poate auzi strigătul indignării și conștiinței sale. Stasov cere artei ruse combativitate, pentru ca ea să devină ceea ce afirmă Herzen despre literatura rusă.

Critica lui Stasov nu se încurcă în păienjenișul formulelor estetice, căci propriu-zis Stasov nu e un critic care teoretizează; nu e nici un istoric de artă, arhivar, culegător de date, întocmitor de fișe pe care le compartimentează în căutarea unei explicații a succesiunii lucrurilor. Vladimir Vasilievici Stasov e un om de acțiune ce predică. Pentru dînsul arta este, în același timp, o tribună și o armă în slujba unei noi orînduiri sociale. Prin entuziasmul și crezul său în forțele vii și creatoare ale națiunii, în geniul inventiv al neamului de la care au primit primele elemente artistice creatori ca Glinka și alții, Vladimir Vasilievici Stasov devine heraldul mișcării artistice « Peredvijniki », a ambulanților, după cum ajunge elementul dinamic, motorul animator al mănunchiului puternic de compozitori, al grupului celor cinci, « Moguscia Kucika » compus din Balakirev, Borodin, Musorgski, Cesar Chiui și Rimski-Korsakov.

Nu se poate scrie o istorie a artei ruse a ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea, nu se poate face o lucrare de critică de artă, fără ca să nu fie amintit Stasov, care se găsea mereu în centrul evenimentelor artistice contemporane lui.

Stasov a fost un animator cum n-au fost mulți critici și istorici de artă, care trec de obicei indiferenți pe lîngă contemporanii lor, cufundîndu-se în jilțul comod al trecutului clasat și fără de risc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Credem că valoarea unui critic e în raport cu înțelegerea ce acesta o arată pentru semenii săi creatori contemporani, conturînd și reținînd ceea ce este viabil din creația lor; numai astfel critica își poate justifica existența pentru a deveni ceea ce definește atît de subtil Oscar Wilde, « o creație în creație ».

Vladimir Vasilievici Stasov e fiul arhitectului Vasili Petrovici Stasov. El s-a născut în anul 1824. A fost elev al liceului juridic din Petersburg, unde a avut coleg pe Al. N. Serov, un tînăr foarte dotat pentru artă și care a devenit un muzician și critic remarcabil. Împreună cu el, Stasov se antrena în discuții din domeniul artelor, provocînd printre tinerii liceeni un interes pentru aceste preocupări.

În tinerețe, Stasov însoțea pe tatăl său, arhitect, prin șantierele marilor lucrări pe care acesta le conducea, fie în renovarea vechilor palate, fie în construcția altora noi. Astfel, tînărul Stasov se familiarizase cu arhitectura, sculptura ornamentală, artele decorative, pictura, în afară de arheologie și etnografie, despre care se întreținea cu tatăl său, care îi punea la îndemînă tratate și albume.

Cultura lui Stasov era multilaterală; cînta la pian, studiase desenul și gravura. După o scurtă trecere prin funcții administrative, el devine secretarul prințului A. N. Demidov, călătorind cu acesta timp de trei ani în Italia, în cercetarea muzeelor și monumentelor de artă, oprindu-se timp îndelungat la Roma și Florența. Demidov e același călător care a cutreierat Principatele Romîne însoțit de pictorul francez Raffet și care a ilustrat albumul acestuia *Voyage dans la Russie méridionale* (1837).

Este firesc ca primii pași ai lui Stasov să se fi îndreptat spre arta academică epigonă a clasicismului. Pe vremea aceea Briulov și Ivanov străluceau pe firmamentul artei ruse, dar în curînd realitățile vieții, reclamate de Belinski și Cernîșevski, l-au îndrumat în direcția unei arte cu conținut ideologic social.

Bineînțeles, că un om de temperament ca Stasov, cu porniri generoase, admirator al unor scriitori ca Diderot, Lessing, Heine, Pușkin, Gogol, Lermontov Nekrasov și alții s-a lămurit pe deplin asupra rostului și sensului unei arte vii, ce tindea să scuture poporul de jugul iobăgiei și al exploatării, care urmărea să risipească bezna în care pluteau masele lipsite de cultură și conștiință socială, în epoca de după reforma din 1861.

Stasov, deși un important funcționar al Curții, fiind bibliotecarul secției artistice a Cabinetului imperial, membru al Societății de geografie, însărcinat cu adunarea materialului pentru o istorie a domniei lui Nicolae I, delegat oficial în multe congrese internaționale, își dădea bine seama și era convins că salvarea poporului, promovarea lui socială și culturală, nu pot veni de la clasele stăpînitoare, exploatatoare, ci de la cele asuprite, care trebuiau să-și cucerească drepturile prin luptă.

Stasov a fost un progresist curajos, el a legat o strînsă prietenie cu Tolstoi și Maxim Gorki, care îl admirau pentru voința și dîrzenia sa. Repin, în amintirile sale despre Stasov, vorbește de preferințele republicane ale acestuia, arătînd cum, cu prilejul călătoriei lor (1883) în străinătate, ei frecventau la Paris întrunirile socialiste și asistau la manifestații și comemorări, ca aceea de la cimitirul Père Lachaise, unde erau înmormîntați eroii proletari comuniști, căzuți în luptele civile din 1871.

Stasov, sensibil în ceea ce privește arta, nu era refractar în ceea ce privește progresul, evoluția; el nu aluneca pe povîrnișul decadentismului care răstoarnă obiectul și scopul artei, transformînd-o într-un joc gratuit sau « sibarit » după o expresie fericită a lui Belinski.

Conștient de marea luptă pe care literele și artele ruse trebuiau s-o ducă pentru eliberarea și ridicarea poporului, orice creație care nu tindea la acest scop era considerată inutilă, găunoasă și dăunătoare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

I. E. REPIN *Concert la curte*

De aceea el a luptat cu atîta vehemență împotriva decadentismului, a cosmopolitismului, a jugului academismului și a combătut în același timp inaderența claselor suprapuse la creația autohtonă ce se adăpa din basmul și cîntul popular.

În amintirile sale, cîntărețul Șaliapin scrie cum în pragul secolului al XX-lea, adversarii noii muzici ruse nu depuseseră încă armele, încît incomparabilul Stasov trebuia să mai bată « toba » într-un mod nobil, timp de mulți ani, pentru a apăra pe Mussorgski și pe el însuși împotriva « cămilelor », cum îi numea Stasov pe criticii obtuzi și rutinieri. Publicul « fashionable » ținea mereu și nu trecea dincolo de *La donna e mobile*.

Șaliapin arată că muzicienii se întruneau des acasă la Stasov, care era bardul și inspiratorul lor.

Din amintirile lui Șaliapin reiese cum în acea vreme batjocura răutăcioasă era trecută drept spirit, iar entuziasmul generos drept prostie, cum Stasov, care a fost primul ce a exaltat muzica rusă cu un nobil entuziasm, a fost tratat de pompier, filistin, trombon, în timp ce Burenin, care persifla fără milă, grosolan și josnic, era considerat ca un om foarte intelectual. Stasov nu a avut în viață decît o singură dorință, ca în toate părțile unde își aruncă privirea să discearnă frumosul. Nobleța lui de suflet consta în a privi cu entuziasm lucrurile cele mai umile în aparență, pentru a le înălța.

Stasov vorbește în *Frînele dezvoltării artei ruse* de piedicile pe care creația autohtonă le-a întîmpinat în decursul veacului, cum Glinka a suferit pentru neînțelegerea de care s-a izbit opera sa *Ruslan și Ludmila*, cum Perov, Kramskoi și Repin erau ocoliți de oficialitate, de așa-zisa « lume aleasă », în timp ce *Sirenele* lui

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

K. Makovski și diversele furtuni ale lui Aivazovski ocupau locurile onorabile ale Ermitajului.

Dacă nu ar fi fost un grup restrîns de amatori, în fruntea cărora figura entuziastul Tretiakov, pînzele celor mai valoroși pictori ai realismului rus ar fi rămas în atelierele artiștilor care, descurajați, nu ar fi putut crea mai departe.

Ce critici, ce atacuri, ce jigniri nu i s-au adus lui Tretiakov? Nobila sa pasiune, dragostea sa de a vedea arta națională promovată, a fost luată drept snobism și prilej de lăudăroșenie etc.

Stasov era contrariat că printre intelectuali și scriitori se găseau unii ce nu aveau încredere în forțele vii și creatoare ale nației, preferînd compoziții ca *Ultima zi din Pompei* a lui Brilov pînzelor realiste ale lui Fedotov, așa cum au fost Gogol sau Turgheniev, care preferau pe Harlamov, epigonul pictorului pompier francez Bonnat, în locul artiștilor realiști ruși.

Turgheniev acuza pe Stasov pentru nihilismul său și atitudinea sa negativă față de perfecțiunea formei și latura tehnică a picturii. Turgheniev nu a avut încredere nici în muzicienii grupului celor cinci, el nu și-a dat seama de valoarea și importanța compozițiilor lui Mussorgski și Borodin.

Stasov era revoltat împotriva caracterului succint și jurnalistic al cronicilor de artă ale publicațiilor capitalei, preferînd pe cele din provincie, care dovedeau mai multă sinceritate și bun simț.

Adversarii lui Stasov îi aduceau critici că se limitează la naționalitate, atribuindu-i concepții slavofile. Al. Benois spunea că exigențele lui Stasov în artă se reduceau la prezența poporului reprezentat prin mujici, babe, popi și sergenți.

Stasov le răspundea că la noi în artă prea mulți privesc cu aroganță la patria lor; aproape că nu se recunosc forțele ei creatoare. E dăunător să nu cunoști limbi străine dar aceasta nu e un motiv să nu cunoști propria ta limbă sau să o schimonosești. Stasov a atacat cu vehemență pe decadenții grupului din jurul revistei *Mir Iscusstva* și a stat o vreme supărat pe Repin, care aderase un timp la expozițiile acestei asociații. Unul dintre cei mai devotați prieteni ai săi, sculptorul Antokolski și chiar vechiul său amic, pictorul Kramskoi, înclinau spre o împăcare și o interpretare mai largă a problemelor. În anul 1894 artiști, dintre membrii asociației « Peredvijniki » au primit catedre la Academia de arte din Petersburg și Stasov, foarte contrariat, prevedea sfîrșitul grupării ambulanților.

Această asociație era continuatoarea artelului de pictori care în anul 1863, în frunte cu Perov și Miasaedov, au pornit împotriva artei academice ce impunea teme mitologice, convenționale, îndepărtînd pe artiști de realitățile vieții înconjurătoare.

Stasov arată în cronica sa asupra primei expoziții a grupării Peredvijniki, ce avusese loc în anul 1871, cum aceștia au lăsat brusc preocupările lor idealiste, intrînd în « oceanul vieții ».

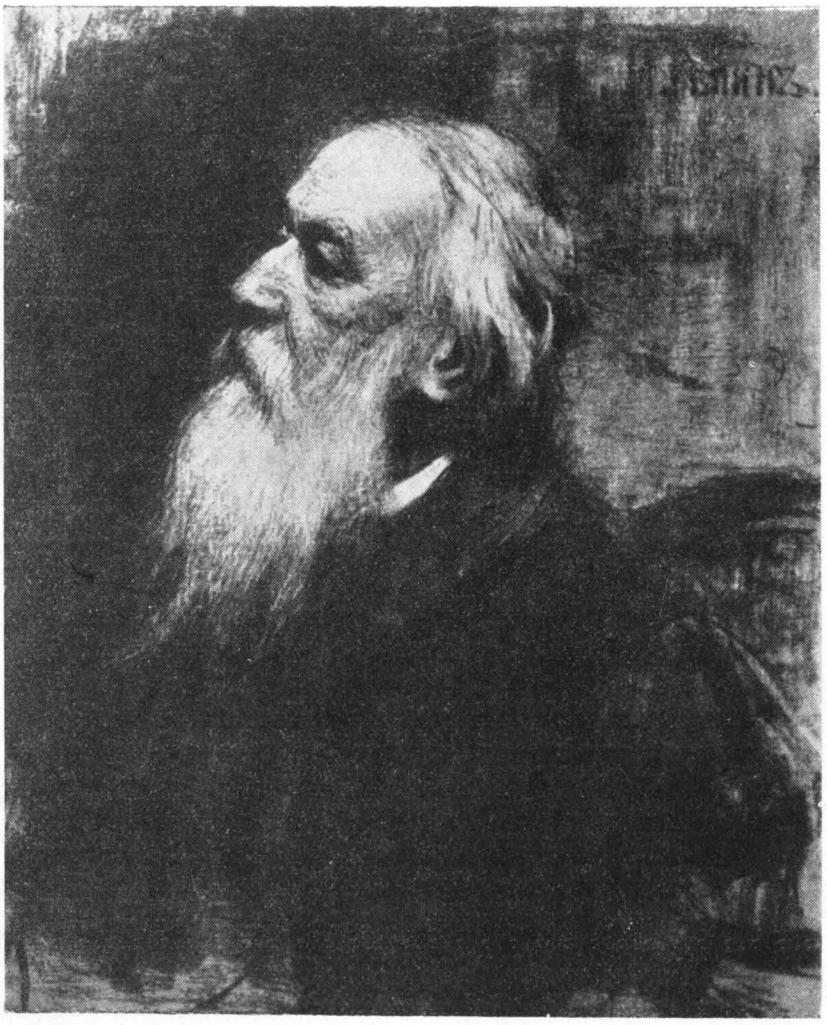
Stasov crede că ambulanții realizează în pînzele lor ceea ce Gogol a reușit în operele sale literare.

Stasov ferește pe artiști de copierea fără de idei a vieții, el îi sfătuiește să scoată în evidență interesantul, esențialul, tipicul și caracteristicul.

Portretul nu trebuie să se limiteze la o simplă reprezentare exterioară a modelului, ci trebuie să descopere lumea interioară a lui, caracterul omului, pentru a se deosebi de o fotografie mecanică.

Nu a fost un mai mare entuziasm, nu a fost o sărbătoare mai strălucită pentru Stasov, ca apariția unor magistrale portrete, ca acel al lui Ostrovski (1871) de Perov, cel al lui Lev Tolstoi (1898) de Kramskoi, cel al lui Mussorgski (1881) de Repni.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



V. V. Stasov (desen de I. E. Repin) (1901)

Aceste portrete erau considerate de Stasov ca victorii ale artei ruse, atît ca realizare formală, cît și ca adîncire psihologică; ele erau considerate ca mărturiile forței creatoare a nației.

Stasov cerea pictorilor o artă de mare semnificație socială, adîncă în idei, un realism ce nu putea fi despărțit de necesitatea națională, tabloul luat din viață avînd prin acest fapt și un conținut.

Pictorii ruși au răspuns acestor așteptări prin compozițiile *Edecarii de pe Volga* (1873) a lui Repin, *Uriașii* de Vasnețov și în fine *Bojarina Morozova* (1887) de Surikov, care rămîn monumente înălțătoare în istoria artei ruse.

În legătură cu *Edecarii*, Stasov scrie în articolul său trimis revistei *Analele Petersburgului* (1873): « Repin este realist ca și Gogol ». Cu un curaj incomparabil el a lăsat și ultimele idei despre ceva idealist în artă și s-a cufundat în toată adîncimea vieții poporului, a intereselor obștești, a realității la ordinea zilei.

În *Uriașii* lui Vasnețov, Stasov spunea că apare puterea eroică, ca forță activă a poporului.

Pentru Stasov, *Bojarina Morozova* de Surikov este cea mai remarcabilă compoziție de gen istoric a picturii ruse.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Bravo, Vasile Ivanovici », scrie Stasov lui Repin în 1890, afirmînd că pictura rusă valorează ceva. În multe cazuri, ea nu cedează nicidecum în fața celor mai bune pagini ale literaturii ruse, cum ar fi, de pildă, paginile istorice din romanul *Război și pace*. Stasov așează pe Surikov lîngă Repin. Surikov este pur și simplu genial, spune el; acest tablou se poate compara cu *Boris Godunov*, opera lui Mussorgski și *Kneazul Igor* a lui Borodin.

Stasov îl sfătuiește pe Surikov să picteze o compoziție evocatoare a *Răscoalei din Krasnoiarsk* la care au participat și strămoșii pictorului; îi mai cere artistului ca, pe lîngă scena istorică a bătăliei lui Ermak *Cucerirea Siberiei*, să compună tablouri din viața deportaților, a celor osîndiți la cazne grele etc.

Surikov nu s-a oprit decît la *Răscoala din Krasnoiarsk*, lăsînd doar un studiu în creion pentru această compoziție.

Este de la sine înțeles că Stasov, cu astfel de preocupări și atitudini, nu convenea academicilor și nici decadenților, care îl atacau vehement, dar el le răspundea cu un « trăsnet », după o expresie a lui Repin.

Într-o polemică cu Boborîkin, adversarul său, care susținea că arta trebuie să ne extazieze nu prin conținut ci prin maniere și merite creative, el fiind adeptul principiului « artă pentru artă », Stasov răspunde: « Ce fel de creator va fi acela care nu vrea să cunoască nici un fel de problemă a vieții, dintre cele mai importante, dintre cele mai adînci, dintre cele mai pline de adevăr? »

O artă care să părăsească toate acestea numai pentru « virtuozitate » ar fi ca și cum pictura nu ar fi sora literaturii și ar putea să se mulțumească cu acest rol secundar pe care l-a jucat deseori înainte, în special în ultimele două-trei veacuri.

Stasov și Repin erau prea conștienți, prea pătrunși de condițiile sociale precare din Rusia, pentru ca să accepte risipa forțelor creatoare ale nației în preocupări fără de conținut și substrat progresist.

« Realitatea e prea revoltătoare, spunea Repin, pentru a putea broda modele cu conștiința împăcată ».

Artă pentru popor, pentru înțelegerea și interesul lui, era condiția esențială reclamată de împrejurările stringente de atunci.

Stasov nu nega măiestria curentelor noi de artă, le reproșa însă lipsa de idei și le critica predilecția pentru efectele exterioare, pentru plăcerile virtuozității penelului și pastei, « pâte » et « brosse »; iată la ce se reducea pictura francezilor contemporani, exclama Stasov.

Deși recunoștea talentul lui Manet, pentru viziunea sa proaspătă, luminoasă și viu colorată, care a răsturnat rutina academică ce trona prin saloane, îl critica însă pentru predilecția lui exclusivă pentru formă, culoare și lumină în dauna conținutului, considerîndu-l sărac în idei. Stasov nu găsea nici un sens unor tablouri ca *Bar aux Folies-Bergères*, *Olympia*, *Le déjeuner sur l'herbe*, *Canotiers à Argenteuil*, *Le Fifre* etc., care rămîneau doar subiecte fără adîncime și conținut.

Pe impresioniști îi critica pentru că priveau lucrurile « à vol d'oiseau », lăsînd la o parte problemele existenței umane, nefiind preocupați decît de « dispozițiile lor inefabile, eterate, simple senzații ». De aceea, Stasov critica pe Zola, care în romanul său *L'Oeuvre* se arată zelatorul acestei vizualități de suprafață ce urmărește numai personalitatea, individualitatea cu orice preț.

Peisajul pentru Stasov este de importanță secundară, el ar trebui să rămînă doar un fundal pentru o acțiune omenească; de aceea, el admiră pe Millet și Courbet și chiar pe epigonii acestora, ca Bastien Lepage, Lhermitte etc.

Pare de neînțeles cum Stasov nu a sezisat geniul și importanța lui Daumier, de care nu pomenește nimic în lucrările sale. Dacă amintirea entuziastului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pictor Henri Regnault e explicabilă, cea a lui Rochegrosse, Detaille, de Neuville, este fără sens. Cum un luptător republican ca Daumier, antimonarhic și antiburghez, care în desenele și picturile sale a combătut violent reacțiunea, care a pictat scene din viața celor necăjiți, nu a reținut atenția lui Stasov?

Stasov nu a remarcat nici pe excelentul pictor münchenez Wilhelm Leibl, un realist ce pornește de la admirația lui Courbet, al cărui elev a fost, ajungînd la un stil realist, strîns în formă și suav în colorit, cum este cazul portretelor și scenelor sale cu tipuri de țărani bavarezi.

Stasov se oprește la Böcklin, deși nu-l admiră.

Caracterizările sale în privința lui Menzel sînt juste; ca desenator Stasov îl găsește ascuțit și realist, regretînd că pictorul compozițiilor cu teme din uzine și muncitori, pictorul scenelor populare, a fost acaparat la maturitate de pictura istorică a epocii lui Frederic al II-lea, și apoi a imperiului german de după 1870. Compoziția sa, *Uzina de fier*, este un « tour de force », după o expresie a lui Stasov, reprezentînd un fel de « pădure de curele atîrnate, lanțuri, conducte, coloane și stîlpi de fier, de roți dințate, peste tot cîrlige și frînghii, care formează și un fel de desime a pădurii, prin care muncitorii abia pot să se strecoare și au o expresie puternică de energie și forță, dar și de epuizare și chin ».

Pe Böcklin și von Stuck îi respinge, pentru că s-au mărginit la alegorii mitologice cu sirene, nereide, tritoni și driade, dragoni, fauni, bacante și silvani.

Stasov atribuie toată această pictură, « simbolistă » după el, literaturii franceze decadente, ceea ce nu ni se pare întemeiat, deoarece acești pictori se mențineau exclusiv în tradiția mitologilor germani.

Cu prilejul unei călătorii făcute în Spania cu Repin în 1883, Stasov este copleșit de realismul lui Velasquez, nu-l gustă pe deplin pe Goya, pictorul compozițiilor și al portretelor, în schimb, obsedat de tematică și conținut de idei, se entuziasmează de opera grafică a lui Goya, *Dezastrele războiului*, *Capriciile* și *Proverbele*.

Stasov nu a sezisat importanța pictorului precursor al epocii moderne; el nu și-a dat seama de conținutul, de ironia ce se desprinde din marele portret de familie al regelui Carol al IV-lea, compoziție magistrală ce rămîne cea mai elocventă acuzație împotriva acestei dinastii degenerate.

Stasov, încercînd să facă o paralelă între desenele lui Goya și cele ale lui Vereșciaghin, îl indispune pe Repin, după cum înseamnă pictorul în amintirile sale.

Stasov l-a criticat pe sculptorul Rodin, care totuși a insuflat materiei vibrații și mișcări inedite. « Totul este desfigurat și urîțit, scrie Stasov, realitatea fiind contrafăcută și înlocuită prin invenții fanteziste ». Monumentul lui Balzac reprezentat într-un oarecare sac sau cearceaf (sic) îl consideră « urît și stupid într-un grad neatins ».

Nu este de mirare că un temperament clocotitor și stăpînit pînă la obsesie de ideologie socială, să nu fi îmbrățișat totul cu aceeași comprehensiune; Stasov era departe de a fi un eclectic.

În concluzie, rezultă că toată opera critică a lui Stasov e parcursă de același leit motiv: naționalitate, poporaneitate, realism și conținut de idei.

Din anul 1874, el a început să lucreze la un studiu, cartea cea mare, intitulată *Razgrom* (Distrugerea), în care sînt semnalate toate greșelile și rătăcirile artei, lucrarea urmărind a fi un fel de istorie critică a esteticii.

Monografiile sale asupra lui Glinka, Mussorsgki, Borodin, Vereșciaghin, Kramskoi, Ghé, Antokolski, rămîn clasice.

Mai semnalăm, în afară de studii ca: *25 de ani de artă rusă*, *Arta veacului al 19-lea*, *Frînele dezvoltării artei ruse* și unele lucrări de specialitate din domeniul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

folclorului, cum ar fi « Cîntecele populare » (*Bîlinele*) și altele din domeniul artelor ornamentale ca *Albumul ornamentației slave și orientale*.

Dar pe deasupra tuturor acestor publicații, Stasov rămîne unic și mare prin contribuția lui la mișcarea muzicală modernă rusă; el a fost motorul, el a întreținut prin entuziasmul său atmosfera de creație a grupului celor cinci, el le-a dat îndemn, el i-a inspirat, el le-a dat indicații și teme, el le-a scris scenarii și librete, el a cules și înmînat material istoric, arheologic, etnografic, pentru operele: *Boris Godunov*, *Khovanșcina*, *Kneaz Igor*, *Sadko*, *Șeherazada*, etc.

Stasov a colaborat întrucîtva cu Mussorgski, introducînd scena cîrciumăresei în *Boris Godunov*, indicîndu-i tema unui cînt popular; el a modificat finalul dramei lui Pușkin, încheind opera prin revolta țăranilor împotriva boierilor și acele izbucniri ironice ale mulțimii.

El a îndemnat la muncă pe Borodin, care era medic de profesie, să compună « Kneaz Igor ». El a scris programe pentru simfoniile lui Liszt, el a dat programul și pentru simfonia *Furtuna* a lui Ceaikovski, deși pentru creația acestuia Stasov nu arăta același entuziasm, ca pentru cei din grupul celor cinci.

Toți marii creatori ruși de la sfîrșitul veacului al XIX-lea i-au păstrat recunoștință lui Stasov.

Mussorgski îi scria: « Nimeni mai fierbinte ca d-ta nu ne-a încălzit; nimeni cu mai multă simplitate, și în consecință mai adînc, nu mi-a văzut viața interioară, nu mi-a arătat calea ».

De asemenea, Repin spunea despre Stasov că prin vitalitatea naturii sale, prin construcția cavalerească a temperamentului său, Stasov se punea repede de strajă cu toate armele și urmărea cu privirea sa agilă apariția unor noi fenomene la orizont.

Tolstoi și Gorki îl apreciau pentru vivacitatea spiritului său, pentru atitudinea sa fermă în cauza artei.

Stasov a fost un om de curaj, un om al atitudinilor și al gestului.

Cînd Maxim Gorki a fost atacat de reacțiune, Stasov a sprijinit pe scriitor contra ieșirii lui Burenin, contra pornirilor lui Suvorin, arătînd că publicul a îndrăgit pe Gorki din prima clipă a apariției sale pe arena presei și l-a îndrăgit nu numai pentru talentul său minunat, adevărat, artistic și creația fierbinte, ci mai mult pentru aceea că Gorki sezisa cele mai profunde și vitale probleme ale Rusiei din vremea sa și scotea la lumină comorile însemnate și noi ale spiritului și naturii ruse.

Cînd țarul l-a exclus pe Gorki din Academie, Stasov a demisionat, în semn de protest, din Academia al cărei membru de onoare era.

Prin accentul viu ce l-a pus în problemele artei naționale pe care n-o desparte de poporaneitate și adevăr, Stasov rămîne clasicul criticii realiste ruse și precursorul esteticii sovietice, deși vederile sale asupra luptei de clasă și a materialismului nu sînt net exprimate, ci mai mult intuite.

Puțin înainte de moarte, Stasov, entuziasmat de avîntul proletariatului în revoluția din 1905, scrie o scrisoare înflăcărată lui Tolstoi, proslăvind clasa muncitoare rusă.

În toamna anului 1906 Stasov trece în lumea amintirilor, încredințat fiind că arta rusă plutește înainte cu toate pînzele umflate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ȘI DOCUMENTE

PRODUCȚIA MEȘTEȘUGĂREASCĂ A ȚĂRANILOR ȘI MEȘTERILOR ROMÎNI NEAUTORIZAȚI DIN TRANSILVANIA

Înțelesul de breaslă în general indică o organizație meșteșugărească, cu drept de exclusivitate în exercitarea unei anumite profesiuni. Numeroase documente provenind din epoci destul de îndepărtate, ne arată că de fapt, organizarea și deci existența breslelor nu implică lipsa meșteșugarilor neorganizați. În cele ce urmează vom arăta, pe baza unor documente, în cea mai mare parte inedite: existența de-a lungul vremii a meșterilor și țăranilor neorganizați, denumiți « Riepler » (cîrpaci) și « Störer » (tulburători); caracterul particular al breslelor, care nu implica lichidarea producătorilor țărani sau a meșterilor neintrați în bresle; reglementarea raporturilor dintre bresle și acei cîrpaci și tulburători; privilegiul postăvarilor romîni din Brașov și alte regiuni.

1. Breslele din Transilvania iau ființă în secolul al XIII-lea. Întemeierea unei bresle presupunea o selecție a meșteșugarilor dintr-o localitate, la un moment dat. Așa de pildă, la 12 februarie 1670, universitatea națională săsească din Sibiu confirmă statutul breslei olarilor, care la articolul 1 prevede că, cel care dorește să fie primit în breaslă poate fi meșter, calfă sau ucenic, dar trebuie să îndeplinească anumite condiții: « Cine vrea să fie primit în breasla olarilor trebuie să fie născut legitim, evlavios, să fie sau meșter sau calfă sau ucenic » [1].

Breslele iau naștere în tot decursul perioadei medievale, pe măsură ce meșterii dintr-o localitate considerau că există condiții prielnice.

Îndată ce breslele își asigurau o zonă în care își desfăceau marfa, se opuneau la înființarea de noi bresle, sau adoptau o atitudine ostilă față de cele care se înființau. Este de amintit revolta saților organizați în bresle, la 1747, față de breasla arămarilor armeni din Dumbrăveni [2].

2. Cui vindeau breslele marfa produsă? Ele căutau să satisfacă mai întîi necesitățile populației din orașe și tîrguri. Lucrul este cît se poate de clar, din moment ce în statutul breslei olarilor din Făgăraș de la 1643 se prevede în art. XVIII [3]: « Marfa pe care nu o vînd la oraș ei (breslașii) pot s-o desfacă la sate ».

Calitatea excepțională a mărfii produse în cadrul breslei limita de fapt sfera de vînzare a produselor, la populația mai avută a orașelor și tîrgurilor. Populației de rînd nu i se vindea anumite mărfuri. Ea era nevoită, în consecință, să recurgă la meșteri proprii. Este interesant de amintit, pentru a ilustra acest lucru, cum un curelar din Brașov este acuzat că ar fi vîndut o curea unei țigănci. În apărarea sa, el afirmă că numai i-ar fi arătat-o și deci n-ar fi încasat nici un ban pe ea [4].

Breslele produceau însă marfă și pentru țărani, cînd era cerută în cantități mari.

---

[1] *Arh. Statului*, Sibiu, Z.U.I. 263.

[2] *Ibidem*, 397.

[3] *Idem*, Z.U.I. Făgăraș 3 A.

[4] *Idem*, Z.U.I., p. 358.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În rîndul articolelor destinate pentru țărani, trebuie amintită « gluga ». Gluga este o piesă de port tipică pentru populațiile păstorești. Originea glugii este străveche [1]. Gluga este răspîndită la populațiile romanice, pînă în Spania, întîlnindu-se și în Balcani. Gluga a pătruns prin romîni pînă în Polonia [2], prin contiguitate etnică sau metanastanică.

Se pare că această piesă de port a fost deopotrivă purtată și de populația de rînd, nu numai de păstori. În zonele Sibiu, Hunedoara, Vrancea ca și în Muscel, gluga se întîlnește servind ca piesă contra ploii sau sac de merinde. Așa se explică de ce se produceau cantități mari de glugi pentru romîni la Cisnădie. Pe tema confecționării glugilor a luat naștere o dispută serioasă între croitorii din Sibiu și țesătorii de postav de lînă de la Cisnădie, cei din urmă la un moment dat trecînd și la confecționarea de glugi. O înțelegere intervenită la 14 decembrie 1714 merită să fie semnalată: producătorii de postav pot să facă glugi în orice cantitate, cu condiția ca ei să le vîndă numai în incinta locuinței; la vînzarea glugilor vor avea însă precădere croitorii. În schimb, croitorii din Sibiu sînt singurii care au dreptul să producă și să vîndă glugi în mod public. Că purtatul glugii era foarte răspîndit la romîni și că glugile produse de cele două bresle săsești se făceau pentru ei, reiese și dintr-un manuscris săsesc de croiuri [3], din anul 1703. În el apare desenul glugii, în formă identică cu gluga actuală: pe pulpă are ornamentație geometrică, iar la capătul ei prezintă ciucuri. Sub croiul glugii sînt scrise două denumiri « kapp » (uze), « gluge », iar la sumarul manuscrisului apare numai cea din urmă. Într-o altă condică de croiuri (Matergbuch) din 1721, se prezintă de asemenea croiul glugii, iar pe pulpa ei este scrisă o valoroasă mențiune « Portant Glugam Valachyi » [4]. Într-o lucrare publicată de W. (Johann Wolf) s-a semnalat această inscripție pe croiul glugii din 1721 [5].

Între miniaturile de costume, făcute cam în acea epocă și anume la 1731, la insistența unui Hoffkammarat din Sibiu, cu numele V. Ribentisch, păstrate la muzeul Brukenthal se află și una care reprezintă pe un țăran cu glugă.

3. Încă din secolul al XIII-lea sînt amintiți meseriași sătești [6]. O serie de documente menționează meseriași și în secolele următoare [7]. Cum se explică aceasta? Înființarea breslelor a însemnat o grupare a meșterilor mai buni. În afara lor au rămas o serie întreagă de meșteri modești. Pe de altă parte, breslele înseși luau ființă numai în orașele și tîrgurile mai mari, iar nu în sate. Nu este de mirare că în fiecare sat existau meșteșugari, în măsura în care confecțiile în sînul gospodăriei nu erau asigurate de membrii familiei. De aceea, nenumărate documente din Transilvania arată coexistența meseriașilor neorganizați în bresle alături de cei organizați, începînd din secolul al XV-lea. Mai mult decît atîta. Micii meseriași, necuprinși în bresle în anumite momente, sînt recunoscuți și li se acordă chiar dreptul de a vinde marfa în mod liber sau în anumite condiții. Existența breslelor săsești, iar mai tîrziu și a celor maghiare, nu înseamnă deci și consacrarea unui privilegiu de drept și de fapt în exercitarea unor anumite meserii.

O serie întreagă de documente inedite aflate tot în arhivele statului din Sibiu dezvăluie concurența permanentă pe care meșteșugarii neorganizați de la sate și tîrguri, ca și din orașele în care lipseau anumite bresle, au făcut-o celor organizați în bresle. Concurența începe de timpuriu. Așa se explică de ce, încă din secolul al XV-lea, meșteșugarii neorganizați capătă unele privilegii de a vinde marfa chiar la tîrguri sau de ce au loc modificări în statutul breslelor, în vederea reglementării raporturilor dintre bresle și producătorii neorganizați. La 30 noiembrie 1536, la Sibiu, în fața concurenței peste măsură « uebermässige Wettbewerb » a celor neorganizați în bresle, se dispune modificarea statutelor breslei pînzarilor, conform cărora femeile și meșterii țărani, străinii și valahii puteau produce pînză de calitate inferioară [8]. De asemenea, față de concurența

---

[1] Apare la dacii de pe columna lui Traian.

[2] Roman Reinfuss, *Welniane torby*, Varșovia.

[3] *Arh. Statului*, Sibiu, Z. U. I., p. 63.

[4] *Ibidem*, nr. 64.

[5] W. (Johann Wolf, *Ueber einige alte Matergbucher der Mediascher und Hermannstädter Schneiderzunft)*, în *Korrespondenzblatt*, 10 (1886), nr. 11, p. 128.

[6] Ștefan Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania*, București, 1954, p. 22—23.

[7] *Ibidem* p. 21—27, 29—30 și urm.

[8] *Arh. Statului*, Sibiu, Z.U.I., nr. 48.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

croitorilor greci, valahi, sîrbi şi armeni (plerosque incitores et mercatores grecos et valahos, rascianos et armenios) care

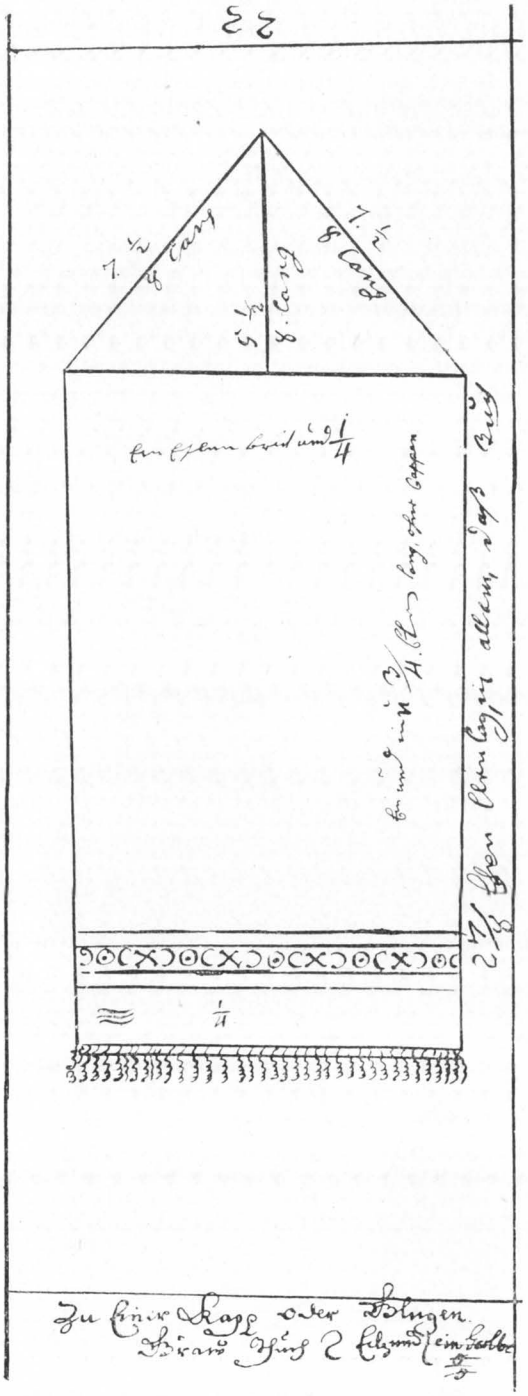


Fig. 1. — Croiul glugii după o carte săsească de croiuri din 1703 (Arhivele Statului Sibiu, Matergkunst der ehrlichen Schneiderzünft, nr. 63).

aduc în diferite epoci şi în diferite locuri la toate tîrgurile săptămînale diferitele produse, ca: tunici, opinci şi îmbrăcăminte

Fig. 2. — Glugă, piesă componentă a unui costum în miniatură executat la 1731 (Muzeul Brukenthal din Sibiu).

Fig. 3. — Glugă purtată de un romîn din jurul Sibiului. Miniatură din ms. « *Die Bewohner Siebenbürgens* » *din 1816, de Joseph Leonhard* (Muzeul Brukenthal).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de-a gata, se iau măsuri pentru ca ei să nu poată vinde produsele decît la cele patru tîrguri anuale.

Documentele citate arată că ar fi cu totul eronat să se creadă că existența bres-

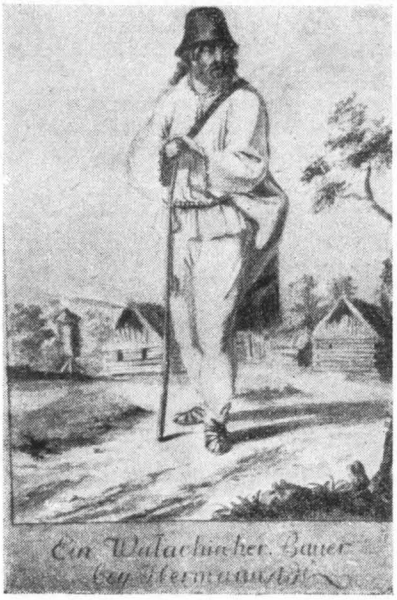


Fig. 4. — Glugă purtată de un țăran romîn din jurul Sibiului, desen de Franz Neuhauser 1840. (Muzeul Brukenthal).

lelor a însemnat totodată lipsa meseriașilor neautorizați. Aceștia lucrau adeseori nestingheriți chiar în apropierea orașelor. Numai cînd ei periclitau interesele breslei erau urmăriți.

Dintr-un document din 1590 [1] reiese încercarea de a reglementa vînzarea de produse a meșterilor neautorizați, meșteri care nu sînt în breaslă, ca ei să nu vîndă cu bucata, ci pentru un «Gulden».

În anul 1615, la 12 decembrie, se iau măsuri de protecție a țesătorilor față de cîrpaci și tulburători. Se hotărăște ca marfa de calitate să se facă exclusiv de către membrii breslelor; marfa ordinară se poate face și de alții, care nu sînt în breaslă, la cantitatea de 50 de coți și să nu fie prea îngustă. În ceea ce privește pe cîrpaci și tulburători, ei trebuie stîrpiți cu orice chip, prevede articolul 6: «Die Riepler und Störer der Leinweber Zechs sollen allenthalben abgeschaft wird».

4. Dar prețul ridicat al mărfii a favorizat îngroșarea numărului de meșteșugari modești, care produceau o marfă de calitate inferioară, dar și mult mai ieftină.

În fața plîngerii breslei pălărierilor, care suferă de pe urma meseriașilor neautorizați (Störer și Riepler), la 16 decembrie 1619 se iau măsuri împotriva acestora [2], dar totodată pălărierii organizați în bresle sînt povățuiți să producă marfă de calitate și ieftină: « . . . sînt mulți și diferiți meseriași neautorizați, Störer și Riepler, cum sînt numiți cei care vin din țări străine, dar mai ales din Valahia, dar și din țara noastră, Transilvania, care fac pălării prin care pătrunde apa și le fac nefolositoare, dar le vînd cu sume mari și lucrează în paguba breslelor . . . să fie aduși la judecată și să li se confiște marfa . . . dar pălărierii din bresle să fie harnici, să vîndă pălării ieftine și bune».

Uneori, meseriașii neorganizați își vînd în cantități prea mari produsele lor, iar membrii anumitor bresle cer să se ia măsuri împotriva lor, nemaiputînd lupta cu ei în nici un chip. Demn de amintit este o acuzație pe care o fac la 14 aprilie 1728 Barholomeus Philip, Wortman Jacobus

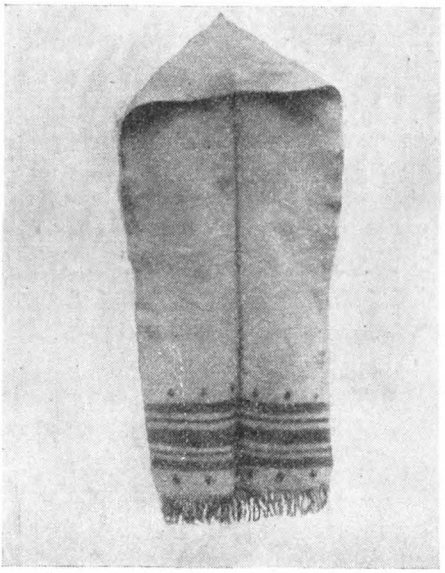


Fig. 5. — Glugă din com. Boița, r. Sibiu.

Marcel și Petrus Schuler, calfă și starostele breslei rotarilor din Brașov, la cererea breslei rotarilor din Sibiu cu privire la pagubele suferite de pe urma meseriașilor clandestini:

[1] *Arh. Statului,* Sibiu, Z.U.I., 141.

[2] *Ibidem,* 176.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« 1. În districtul Țara Bîrsei sînt 13 sate parte maghiare, parte romînești, care servesc orașele, în care nu putem ține nici o ordine și ele au proprii lor lucrători de căruțe și aduc marfa în diferite sate, din care cauză suferim mari pagube.

2. În caz că este tîrg aici la Brașov, se aduc multe căruțe și roate și alte diferite lucruri, care nouă ne produc pagube.

3. Populația de rînd (Die Gemein Leut) cumpără roate de la comercianții neautorizați și nu se jenează să ducă roatele sub proprii noștri ochi la fierari ca să le ferece.

Nu avem nici o procură și nici o putere să confiscăm roatele »[1].

Numărul mare de țărani și meșteri neautorizați face ca de multe ori să se emită unele ordonanțe cu scopul de a aduce o reglementare nouă și chiar a pune pe o bază legală pe meșteșugarii neautorizați, incluzîndu-i în aceste ordonanțe. În general, cîrpacii fără școală și tulburătorii nu sînt tolerați sub nici o formă. Un document din 1704, care confirmă un statut mai vechi din 1589 al olarilor, prevede absorbirea unor meseriași în bresle și reglementarea situației celor rămași la sate, cu

Fig. 6. — Glugă din com. Vrîncioaia, r. Vidra.

excepția cîrpacilor și tulburătorilor[2]. Documentul este emis de Universitatea națională săsească, la 18 iulie 1704:

« Primarul, judecătorul și senatorii orașului Sibiu, Sighișoara, Brașov, Mediaș și Bistrița și cele 7, precum și cele două scaune (Mediaș, Sinca), Iacob Deptner, Geor-

Fig. 7. — *Glugă purtată de un țăran din Alămor-Sibiu, în 1950.*

gius Deptner, Johannes Deptner, care au vorbit în numele olarilor și în numele tuturor orașelor și tîrgurilor săsești din Ardeal, pentru a-i ajuta ca tulburătorii și cîrpacii, care n-au învățat meșteșugul, după cum s-a prescris, să nu fie prea mulți în sate și pe baza unei dispoziții a regelui Poloniei să fie înlăturați. Noi am considerat rugămintea lor drept justă; din acest motiv olarii și alte bresle, care trăiesc în orașe săsești libere, trebuie să respecte dispozițiile:

1. Care sînt olari vechi și au fost 4 ani ucenici să intre în breslele orașelor sau tîrgurilor sau să rămînă la sate, unde lucrează cu mîna proprie, dar nu vor putea ține calfe sau ucenici.

2. Un maestru tînăr, de 1—3 ani, trebuie să se alăture la o breaslă de la oraș sau tîrg.

3. Cîrpacii care n-au învățat meșteșugul conform statutului trebuie să se lase de meșteșug și să fie cu totul împiedicați ».

4. Pentru o anumită marfă destinată a satisface nevoile populației romînești, au existat chiar privilegii. Este demn de amintit

[1] *Arh. Statului*, Sibiu, Z.U.I., 358,

[2] *Ibidem*, 327.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vechiul privilegiu al romînilor producători de dimie de la Brașov și Sibiu, care reiese dintr-o plîngere nedatată, adresată « de toți valahii producători de dimie de la Brașov », comitelui săsesc Sachs von Harteneck, care a guvernat între 1698 și 1703. Această plîngere este de o mare valoare documentară: « Vă rog să luați la cunoștință că pînă acum romînii care locuiesc în districtul Brașovului au avut posibilitatea, de nenumărați ani în urmă, să lucreze în gospodărie, cu toată familia, cu mîna lor, nu numai pentru îmbrăcăminte proprie, ci să vîndă și așa-numitul postav valah « szetye » (zeghie, dimie), prin aceasta căpătînd pîinea zilnică și contribuind și la impozite. Dar acum postăvarii care locuiesc în orașul Brașov au încercat a împiedica acest lucru și ne-au citat în fața judecătoriei din Brașov, de unde noi am primit un răspuns nefavorabil, fiind opriți să vindem și să cîștigăm pîinea zilnică cu postavul «szetye». Noi am fost foarte consternați că mîinile noastre au fost astăzi legate, că n-avem altă modalitate de a cîștiga pîinea noastră și de a plăti împărăției obligațiile noastre. Dat fiind că și înainte, cu lucrul nostru de calitate ordinară, noi nu am prejudiciat breslei, căci după cum ei nu pot să facă postav ca noi, tot așa și noi nu putem face postav la fel ca ei. (. . . und Sie der gleichen Tuch als wir nicht machen können, wir ebenfals nicht der gleichen als wie Sie). Noi nici nu vrem să facem ca breslele. Noi dorim să avem aceeași libertate pe care o au romînii din scaunul Sibiului și în alte locuri. De aceea scriem către dvs. această cerere și rugăm amabilitatea dumneavoastră să o ia în considerare. Nu avem intenția de a prejudicia și a dăuna. Și găsiți o modalitate ca să rămînem la libertatea noastră veche și să o întrebuințăm în pace mai departe »[1].

Din cele de mai sus reiese în mod clar că, alături de bresle, existau meseriași neautorizați, care produceau marfă pentru populația țărănească și uneori chiar și pentru cea de la orașe, concurînd breslele. Specializarea breslelor pe de altă parte, în marfă de calitate, a dus la o protejare a meseriașilor neautorizați, care produceau marfă ordinară pentru uzul țăranilor. Așa se explică și privilegiul pe care l-au avut romînii postăvari din scaunul Brașovului, Sibiului și alte zone.

Documentele la care ne-am referit, în cea mai mare parte inedite, arată o puternică viață meșteșugărească la romînii din Transilvania.

Cercetările din arhivele transilvănene ar putea aduce documente și mai bogate cu privire atît la raporturile dintre bresle și meșteșugarii neautorizați, cît și la rolul pe care l-au avut romînii în viața meșteșugărească a Transilvaniei de-a lungul istoriei.

Concluzii. Alături de meșterii și organizați în bresle, care produceau marfă în primul rînd pentru nevoile populației de la orașe și tîrguri, existau și meseriași neautorizați romîni, cărora, în anumite împrejurări, li se acordaseră și privilegii. Meșteșugul specializat casnic pe de altă parte n-a încetat niciodată și din rîndul meșteșugarilor din sînul gospodăriilor s-au recrutat meseriașii care făceau concurență breslelor. Prin meșteșugarii din cadrul industriei casnice închise și prin cei neautorizați s-a asigurat o tradiție neîntreruptă a artei populare plastice. Elementele de cultură populară au interesat uneori materialmente breslele, care, din dorința de beneficiu, au contribuit la cultivarea și satisfacerea gustului popular, creînd obiecte în spirit popular.

FL. BOBU FLORESCU

UN STUDIU AL LUI GHEORGHE BARIȚIU DESPRE PORTUL NAȚIONAL

Cunoașterea moștenirii etnografice progresiste este de o însemnătate deosebită pentru realizarea unei mai bune desfășurări a actualelor cercetări asupra portului popular din diferitele zone ale țării.

Preocupările cu privire la cercetarea portului popular romînesc din Ardeal au luat naștere în condițiile deșteptării naționale de acum mai bine de un veac. Apariția tîrzie a unor astfel de preocupări se explică prin faptul că poporul romîn se afla în cuprinsul unui stat multinațional, în care fusese împins pe al doilea plan, atît din punct de vedere economic, cît și politic și cultural.

[1] *Idem*, Orașul Stalin, 141.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acest fapt întîrzia constituirea unei culturi naționale proprii. Într-adevăr, cu excepția unor albume, cele dintîi manifestări cu caracter etnografic cunoscute nouă datează din preajma revoluției de la 1848.

Un deceniu înaintea acestui eveniment istoric, G. Bariţiu, care la 1848, spre deosebire de Bărnuţiu şi alţii, va adopta o poziţie politică progresistă, înclinînd să fie încrezător în revoluţia maghiară, a arătat un adevărat interes ştiinţific pentru cercetarea culturii noastre populare [1]. G. Bariţiu a vrut ca aceste manifestări ale culturii burgheze romîne de la nord de Carpaţi să aibă o bază etnografică. În această direcţie, burghezia şi intelectualitatea romînească de atunci, în căutarea unui « tipar naţional » pentru manifestările sale publice, au fost înrîurite pe de o parte de realizările în acest sector din Ţara Romînească şi de legăturile culturale şi ştiinţifice cu intelectualitatea de la sud de Carpaţi [2], iar pe de altă parte au avut ca pildă realizările mai vechi ale burgheziei şi intelectualităţii săseşti şi maghiare din Ardeal [3].

Din această perioadă datează programul iniţiat de braşoveni pentru « introducerea portului naţional în sînul burgheziei romîneşti ardelene » [4], sprijinit prin albumul cu modele de porturi romîneşti, puplicat de 1855 de G. Bariţiu, în colaborare cu profesorul de desen St. Emilian [5].

Discuţiile cu privire la confecţionarea unui port romînesc [6] sfîrşesc cu succesul punctului de vedere etnografic, exprimat în studiul lui G. Bariţiu despre *Porturile romîneşti* [7], publicat la 1860. Între altele, Bariţiu subliniază varietatea tipurilor de port romînesc. Ca urmare, Bariţiu va introduce în programul *Astrei* înfiinţată la 1861, culegerea, studierea şi răspîndirea cunoştinţelor cu caracter etnografic, printre care şi cercetarea portului popular [8]. Consecvent cu aceasta, în cadrul adunării *Asociaţiunii* din iulie 1862, Bariţiu şi braşovenii au organizat prima expoziţie etnografică şi de arte plastice a tuturor romînilor ardeleni [9].

Se poate susţine deci că în anii 1838—1862 s-a născut şi s-a închegat interesul pentru cunoaşterea etnografică a portului popular la romînii ardeleni, atît ca o necesitate culturală naţională, cît şi sub înrîurirea preocupărilor similare mai avansate ale saşilor şi maghiarilor din Ardeal şi ale romînilor de la sud de Carpaţi.

★

În accepţia lui Bariţiu, noţiunea de port cuprinde portul omului şi textilele ce împodobesc interiorul locuinţei, adică pe de o parte portul de toate zilele şi portul de sărbătoare, alcătuite din îmbrăcăminte, încălţăminte, găteala capului şi podoabele, iar pe de altă parte « toate celelalte ţesături trebuincioase ori de lux » dintr-o locuinţă [10].

În faţa problemei portului, care constituie « una din părţile esenţiale ale vieţii sociale a unui popor » [11], Bariţiu adoptă o poziţie etnografică înaintată. Mai întîi, întrucît a constatat prezenţa a zeci de porturi zonale, el ia atitudine împotriva tezei idealiste a unui port unic romînesc. «Mai fiecare ţinut mic, pe alocurea mai tot satul, îşi are portul său». Dintre acestea, unele satisfac cerinţele bunului gust, pretenţiile estetice ale poporului. Altele însă, sînt pur şi simplu urîte, lipsite de gust [12].

Din problemele tratate de Bariţiu, merită luare aminte punctele sale de vedere în problema metodei de cercetare şi în aceea a factorilor care condiţionează dezvoltarea portului.

În ceea ce priveşte latura metodologică, Bariţiu şi-a dat pe deplin seama de necesitatea:

— unei cercetări prealabile, de recunoaştere, « prin toată romînimea, prin toată Italia, prin toate ţările de prin prejur care sînt locuite de romîni şi slavi, sau de romîni şi unguri » [13];

---

[1] În articolul-program publicat la 1838 în gazeta *Foaie pentru minte*, Braşov.

[2] I. Breazu, *Alexandru Odobescu şi Transilvania*, în *Transilvania*, an. LXXIII, 1942, nr. 12.

[3] I. Breazu, *Folclorul revistelor « Familia » şi « Şezătoarea »*, Sibiu, 1945, p. 9, 29—32.

[4] *Ibidem*, p. 12.

[5] E. Popp, *Ştefan Emilian*, în *Transilvania*, anul LXXV (1944), nr. 8—9, p. 678—684.

[6] Cf. *Telegraful romîn*, nr. 26—28, 31—33, 35, 37.

[7] În *Călindariu pentru poporul romîn*, an. IX, Braşov, 1860, p. 37—45

[8] *Actele privitoare la urzirea şi înfiinţarea Asociaţiunii . . .*, Sibiu, 1862, p. 104 şi urm.

[9] I. Breazu, *Alexandru Odobescu şi Transilvania*, în *Transilvania*, an. LXXIII, 1942, p. 935.

[10] G. Bariţiu, *Porturile romîneşti*, p. 38.

[11] *Ibidem*, p. 37.

[12] *Ibidem*, p. 39.

[13] *Ibidem*, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— studierii portului în perspectivă istorică, din preistorie și pînă astăzi, « după monumentele felurite păstrate prin unele muzee » [1];

— întovărășirii cercetătorului de artă populară de « un zugrav isteț și nepregetător », care să deseneze « toată mulțimea costumelor care se află la romîni, precum și pe acelea străine care vor fi semănînd cu ale romînilor, începînd de la Odesa, pe Dunăre, în sus și pe țărmii mărilor italiene » [2].

— reproducerii autentice, științific-artistice, a exemplarelor tipice de port, gravarea lor în aramă și reproducerea în studii și albume.

În ce privește problema factorilor care condiționează portul, Bariț iu se apropie de o înțelegere justă a fenomenului, remarcînd printre condiții: clima, materiile prime, relațiile cu alte naționalități (conlocuitoare sau vecine) și cu alte ținuturi învecinate, precum și antagonismul de clasă.

Referindu-se la unele piese groase și diforme ca sarica (șuba, bituișa), căciula, bunda etc., el observă că nevoia de apărare față « de asprimea climei a făcut adeseori ca oamenii în portul lor să sacrifice frumosul » [3].

O altă condiție o constituie materiile prime avute la îndemînă, « productele țării din care se pot pregăti — toarce, țese ori argăsi și coase — vesminte, fără ca locuitorii să fie constrînși a cumpăra materialul crud sau vestmîntul gata din alte țări și de la alte popoare » [4].

Bariț iu și-a dat seama de prezența influențelor reciproce între naționalități și ținuturi sau țări învecinate și a indicat necesitatea cercetării raporturilor reciproce în materie de port între romîni și popoarele slave, între romîni și maghiari etc.

De asemenea, el a relevat rolul jucat de antagonismul de clasă manifestat prin legislația statului. Referindu-se la dispozițiile din legiuirile austro-ungare, cuprinse în *Constitutiones Aprobatae*, el observă că acestea dovedesc « că au fost și secole ca acelea în care puterea legislativă . . . și-a luat drepturi de a regula chiar și porturile diferitelor *popoare* și *clase* de oameni spre a forma cu atît mai ușor *caste privilegiate* și *(caste) apăsate* » [5]. Astfel, iobagii din Ardeal și o pătură inferioară a nemeșilor nu aveau libertatea de a purta cisme, ci numai opinci. În schimb, desființarea iobăgiei în urma revoluției de la 1848 a avut, între alte consecințe, și răspîndirea portului cismelor. Dar și în condițiile economiei capitaliste, ca și în feudalism, opinca a rămas un « simbol al sărăciei și înjosirii » [6].

Încă de atunci, Bariț iu semnala în legătură cu evoluția portului că industria poate să producă obiecte după gustul poporului, dar tot atunci releva anumite manifestări cosmopolite în port, « care a început a se precurma sau preface ori corci pe la unele ținuturi » [7].

De aceea, pentru viitor, recomanda să se aleagă ceea ce este « mai cu gust din toate porturile romînești a celor mai frumoase și totodată mai corespunzătoare cerințelor climei », spre a se asigura o dezvoltare artistică, întemeiată pe valorificarea specificului etnic al poporului.

Deși în studiul lui Bariț iu despre port se resimte într-o mică măsură și influența școlii latiniste, care-l îndeamnă să caute asemănări cu portul italian, totuși, în ansamblu, lucrarea constituie o contribuție metodologică pozitivă pentru o justă orientare în cercetarea etnografică a portului popular la romîni.

NICOLAE DUNĂRE

FOST-A ENACHE DIN CONSTANTINOPOL ARHITECTUL BISERICII TREI IERARHI DIN IAȘI ?

Între anii 1653 și 1658, patriarhul Macarie al Antiohiei întreprinde o călătorie în țările ortodoxe cu scopul de a aduna fonduri pentru plata datoriilor patriarhiei. În cursul acestei călătorii, care îl aduce și în Moldova, el este însoțit de arhidiaconul Paul din Alep, care ne lasă o relatare în limba arabă a călătoriei. Manu-

[1] G. Bariț iu, *Porturile romînești*, p. 37.
[2] *Ibidem*, p. 37—38.
[3] *Ibidem*, p. 42.
[4] *Ibidem*, p. 37.
[5] *Ibidem*, p. 44.
[6] *Ibidem*, p. 43.
[7] *Ibidem*, p 45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scrisul arab a fost tradus și publicat în limba engleză și apoi parțial în limba romînă, sub titlul *Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiochia în Țările Romîne*[1]. Relatările lui Paul din Alep cuprind, precum se știe, multe informații prețioase în ce privește trecutul patriei noastre, dar conțin în mod inevitabil și cîteva erori. Astfel, în ce privește biserica Sf. Sava din Iași, și în special cele două cupole ale sale, Paul din Alep spune[2]: « artistul care le-a construit fu constantinopolitan de origine, numit Enache, și arhitect al beilor moldoveni». Mormîntul lui Enache se afla atunci în biserică; arhidiaconul îl vede și îl descrie în chipul următor: « Lîngă ușă e mormîntul arhitectului Enache, închis cu gratii, zugrăvit și cu o candelă care arde întotdeauna».[3] Așadar, din atestările lui Paul din Alep rezultă că Enache a fost arhitect de profesie, că a construit biserica Sf. Sava și că a fost arhitectul de curte al domnilor Moldovei. Luînd în considerație toate aceste atestări, N. A. Bogdan a dedus[4], dată fiind epoca la care a trăit acest Enache din Constantinopol, că el este și constructorul bisericii Trei Ierarhi ridicată de Vasile Lupu. G. Balș nu-și însușește părerea lui Bogdan decît în parte, și cu serioase rezerve, și scrie[5]: « Arhitectul bisericii Trei Ierarhi, după unii, ar fi tot acest Enache din Constantinopol, care a fost înmormîntat la Sf. Sava și care, după Paul din Alep, a fost « arhitectul de curte al beilor Moldovei». Dar Al. Lapedatu merge și mai departe decît Bogdan, hotărînd[6] că Enache a fost cu siguranță un armean din Constantinopol, ceea ce ar explica introducerea atîtor elemente decorative de înrîurire orientală la biserica Trei Ierarhi.

În zadar am căuta astăzi la biserica Sf. Sava din Iași acest mormînt al constantinopolitanului Enache; ceea ce găsim acolo sînt morminte ale Pălădeștilor cu lespezile lor. Nici urmă de mormînt al lui Enache.

În schimb, avem la Sf. Sava nu mai puțin de trei inscripții, toate în legătură cu Enache, care ne arată precis rolul ce l-a avut Enache în construirea bisericii și ne dovedesc că informația dată de Paul din Alep este eronată, ca și, mai cu seamă, broderia deductivă ce s-a țesut plecînd de la această informație. În primul rînd, o inscripție slavonă deasupra intrării are înțelesul următor: « Cu voia Tatălui . . . a început a se zidi și a se înnoi acest sfînt hram de Enache, fost mare postelnic și . . . nepot al dumnealui Scarlatos . . . în zilele bine cinstitorului stăpînitor Io Radul voevod, domn al țării Moldovei . . . în anul 7133[7] luna lui mai s-a săvîrșit.» O a doua inscripție, de astă dată grecească, în parte stricată de vopsea și greu lizibilă, aflătoare în dreapta ușii, ne atestă că biserica a fost clădită pe timpul lui Radu cel Mare de ctitorul Ioan (Ἰωάννης), nepotul vestit al nobilului Scarlatos. În fine, o a treia inscripție, tot grecească, ce se vede deasupra intrării laterale, este cea mai prețioasă, fiindcă ne permite să invocăm uzul, pentru a preciza care a fost rolul lui Enache din Constantinopol la zidirea — sau rezidirea — bisericii Sf. Sava. Iată care este, în traducere,[8] textul exact al acestei pisanii: « Minunata aceasta și vrednică de laudă biserică s-a înnoit din temelii de către prea cucernicul boier Ioan postelnicul, nepotul cinstitului domn Scarlatos din Constantinopol, fiind egumen Ieroteiu ieromonahul din prea vestitul ostrov Cipru și căpetenie a meșterilor (προτομαστόρον) Gheorghe din Constantinopol; în anul 7133 maiu s-a mîntuit».

Dacă condensăm acum cele trei inscripții într-un tot și ținem socoteală de uzul după care se redactau inscripțiile din biserici, descoperim fără greutate că marele postelnic Enache este ctitorul bisericii Sf. Sava din Iași, egumen al mănăstirii fiind Ierotei, iar conducător al meșterilor ce au lucrat la biserică, Gheorghe din Constantinopol; uzul despre care am vorbit cerea într-adevăr să se pomenească în pisanie numai ctitorul, în tot cazul, ctitorul în primul rînd; și este tocmai ceea ce vedem în cele trei pisanii de mai sus; două dintre ele îl men-

---

[1] Trad. Emilia Cioran, București, 1900.

[2] *Ibidem*, p. 12.

[3] *Ibidem*, p. 13. Traducerea romînă este aici destul de defectuoasă; Paul din Alep nu poate spune că mormîntul este zugrăvit, ceea ce nu avea nici un sens. Din textul englez rezultă că deasupra mormîntului atîrnă icoane (« hung with pictures»).

[4] N. A. Bogdan, *Orașul Iași*, Iași, 1913, p. 209.

[5] *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile XVII și XVIII*, București, 1933, p. 140.

[6] *Sf. Nicolae Domnesc și Trei Ierarhi*, p. 31.

[7] 1625.

[8] Traducerile prezentate în studiul de față sînt luate din Iorga, *Studii și documente*, vol. XV, *Inscripții*, II, p. 137—139.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ționează numai pe Enache, postelnic sau mare postelnic; cea de a treia îl menționează în primul rînd; pe de altă parte, inscripția a doua îl califică pe Enache de *ctitor*.

Citind inscripțiile de la Sf. Sava, ne-am putut face o idee precisă de partea ce-i revine lui Enache, marele postelnic, la rezidirea acestei biserici [1]. Dar Enache este presupus de către unii autori ca fiind și arhitectul bisericii Trei Ierarhi. Ne revine deci să facem o cercetare analogă cu privire la această biserică și să vedem ce lămuriri putem trage din pisaniile ce le avem acolo. Trei Ierarhii, în ce privește biserica, ne oferă o singură inscripție veche, al cărui text ni s-a păstrat, și inscripții noi, din timpul restaurării făcute de Lecomte de Nouy, care nu ne sînt de nici un ajutor. Inscripția veche redactată în slavonește are înțelesul următor. [2] « Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvîrșirea Sf. Duh, eu robul stăpînului Domnului Dumnezeului și mîntuitorului nostru Isus Hristos și închinător al Treimii, Io Vasilie voievod, cu mila lui Dumnezeu domn al țerii Moldovei și cu doamna noastră Teodosia, și cu de Dumnezeu dăruiții vlăstari Ioan voievod și Maria Ruxanda, am zidit această sfîntă rugă întru numele celor trei sfinți: Vasilie cel Mare, Grigorie Bogoslavul, Ioan Gură-de-aur, și a sfințit-o arhiepiscopul Varlaam la 7147 [3] maiu în 6». Am redat acest text cuvînt cu cuvînt, pentru ca să fim siguri că nu ne poate scăpa nici cel mai mic amănunt. După cum se vede, pisania ne dă numele ctitorului, care nu este altcineva decît domnul Moldovei Vasile Lupu, ne înșiră numele membrilor familiei acestuia și mai adaugă că mitropolitul Varlaam a sfințit biserica; nici un alt personaj, cu numele de Enache sau cu un alt nume, nu este menționat.

În ce-l privește pe postelnicul Enache, credem că nici nu poate fi vorba, de altfel, ca el să fi avut vreun rol efectiv la construirea bisericii Trei Ierarhi. Biserica a fost sfințită, după cum am văzut, la 1639; probabil că zidirea a început tot cam pe atunci, deoarece lucrările erau departe de a fi gata în acel an; într-adevăr, știm cu preciziune că zugrăveala ei interioară a fost făcută de meșteri ruși, trimiși de la Moscova de țarul Rusiei cu trei ani mai tîrziu; acești meșteri, trei la număr, și anume Sidor Pospeev, unul dintre cei mai cunoscuți pictori ruși din acele vremuri, Deico Iacovliev și Pronca Nichitin, au lucrat la pictura bisericii din februarie și pînă în august 1642, la care dată lucrarea a fost terminată [4].

Avem, așadar, de luat în considerație data de 1634 iunie, dată la care Vasile Lupu a venit în scaunul Moldovei, data de 1639 mai, la care biserica Trei Ierarhi a fost sfințită și intervalul februarie-august 1642, cînd a fost efectuată zugrăveala interioară a Trisfetitelor.

Or, o întîmplare binevenită ne-a făcut să putem stabili că postelnicul Enache a murit înainte de 1636, și urmează să arătăm care sînt elementele pe care ne bizuim în această ordine de idei.

O relație a misionarului catolic Remondi [5] din 1636 ne face cunoscut că biserica de lemn a catolicilor din Iași a fost clădită pe cheltuiala unui boier grec decedat [6]. Or, găsim la Bandinus un pasaj care arată că acest boier generos nu este altcineva decît postelnicul Enache. Într-adevăr, vorbind despre refacerea bisericii catolice din Iași, Bandinus ne povestește pe larg cum un postelnic grec de neam și de religie, anume Ionache, a dăruit sumele trebuitoare pentru rezidirea bisericii, pentru a-i recompensa pe doi iezuiți care, prin elocvența lor, au dovedit că papa de la Roma este capul bisericii creștine și nu patriarhul de la Constantinopole. Știrea lui Bandinus o completează pe aceea a lui Remondi. Boierul, mort la 1636, care a subvenționat clădirea bisericii catolice, nu este altcineva decît postelnicul Enache [7].

---

[1] Subliniem faptul că este vorba numai de o rezidire, de o restaurare, fiindcă ne este cunoscut că biserica a fost înălțată pentru prima oară la 1583 cu banii mănăstirii Sf. Sava din Ierusalim. Cf. *Arhiva Istorică*, I, 127.

[2] După Iorga, *Inscripții*, II, p. 149–150.

[3] 1639.

[4] S. Dragomir, *Contribuții privitoare la relațiile românești cu Rusia în veacul al XVII-lea*, în *Analele Academiei*, 1912, p. 1087, cf. și Al. Lapedatu, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, 1912, p. 112–114.

[5] Iorga, *Acte și fragmente*, I, 79.

[6] « con eclemosine d'un barone greco gia defonto». Cuvîntul *eclemosine* în urma căruia Iorga adaugă un *(sic)*, în realitate *elemosine*, este curent întrebuințat de curia romană în sensul de *subvenție*. Găsim expresia și la Bandinus: « Iezuiții nu aveau fonduri, ei trăiau dintr-o slabă elemosină». Vezi *Codex Bandinus*, trad. Ureche, p. CXX.

[7] Redăm textul exact al lui Bandinus în acest punct: « Ionachius quidam natione ac Religione Graecus Principis Moldaviae postelnicus seu aulae praefectus, . . » *Codex Bandinus*, ed. Ureche, p. 93.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Amestecul său în reclădirea bisericii catolice dovedește indirect neamestecul său la zidirea Trisfetitelor, căci se vede că el era deja mort la 1636, în vreme ce lucrările la Trei Ierarhi au loc în preajma anului 1639 și după acel an.

Reiese din toate acestea că este cu totul imposibil ca Enache să fi adus vreo contribuție, ca «arhitect» sau oricum, la Trei Ierarhi, cel puțin după 1636, cînd este probabil că planurile abia dacă s-au amorsat; iar în genere și în ce privește Sf. Sava, Paul din Alep a înțeles greșit informațiile ce le-a primit cu referire la marele postelnic Enache înmormîntat la Sf. Sava, cînd pretinde că a fost arhitectul bisericii și «arhitectul beilor Moldovei»; eroarea sa se explică ușor dacă reamintim că limba sa de cultură era araba și dacă subliniem că limba de cultură a interlocutorilor săi din Moldova era neogreaca [1]. Și totuși eroarea sa, departe de a fi rectificată mai tîrziu, este izvorul teoriilor celor mai extravagante. Astfel, preotul Dăringă va scrie despre mănăstirea Agapia că a fost zidită de hatmanul Gavril la 1644, meșter fiind Ionașcu Citisi sau Enache, arhitectul de curte al lui Vasile Lupu, înmormîntat la biserica Sf. Sava, clădită chiar de el [2]. Iată-l deci pe marele postelnic arhitect nu numai al Trisfetitelor, ci și al Agapiei.

G. Balș, cel mai bun cunoscător al vechilor biserici din Moldova și arhitect de profesie, am văzut că manifestă oarecare reticențe în privința lui Enache arhitectul de biserici moldovenești; el nu putea să nu se arate alarmat de grosolănia interpretărilor de mai sus, și este mai mult decît probabil că a fost izbit și de fundamentala deosebire de concepție arhitectonică în ce privește Sf. Sava și Trisfetitele, deosebiri care nu ne lasă să admitem decît cu mare greutate că ele ar putea să fie opera aceluiași spirit creator. Totuși, Balș se lasă și el încurcat în sistemul istoricilor ce au scris înaintea lui, influențați fiind de o altă versiune tot atît de fantezistă, acea a lui Melchisedec, care susține [3] că Sf. Sava a avut un arhitect principal anume Gheorghe «carele a dat planul» și un arhitect executor cu numele de Ianache, amîndoi fiind constantinopolitani. Plecînd de aici, Balș îi acordă lui Paul din Alep oarecare crezare. Persistența cu care acesta îl dă pe Enache ca arhitect «scriind — zice Balș [4] cu cel mult 30 de ani numai după moartea lui, sau mai puțin, poate să ne facă să credem că Enache a existat într-adevăr și că a fost un arhitect de seamă. Dar postelnicul Ioan sau Ianachi, pe care pisania bisericii Sf. Sava îl arată clar ca ctitor, trebuie să fi fost un înalt personaj, altul decît arhitectul. Iar Gheorghe din Constantinopol, fie că a fost autorul planului, fie că numai a condus lucrările sub ordinele lui Enache, pare a fi fost un personaj mai puțin important».

Iată-ne deci, cu Balș și cu Melchisedec, în prezența — cel puțin la Sf. Sava, dacă nu și la Trisfetitele — a unui al doilea Enache, mai modest, lucrînd sub ordinele lui Gheorghe, sau conducîndu-l pe acesta. Cum, la știința noastră, nu există nici o sursă directă de natură să ne îngăduie să ne avîntăm pe acest teren, refuzăm categoric să luăm în considerație compromisul lui Balș, ca și teoria extravagantă emisă de Melchisedec, a unui Enache scos dintr-o cutie magică. Problema care se pune pentru noi este mereu aceeași; ni se cere să răspundem dacă marele postelnic Enache, cel înmormîntat la Sf. Sava și nu altul, a putut fi arhitectul beilor Moldovei și, în această calitate, ziditor al Sf. Sava și al Trisfetitelor. Or, am văzut că, la Sf. Sava, Enache a fost ctitor și că, în ce privește Trei Ierarhi, nici o informație directă nu ne arată că ea ar fi opera arhi-

---

[1] Paul din Alep, mare admirator al arhitecturii bisericii Sf. Sava, se arată mereu obsedat de numele de Enache, pe care îl leagă la fiece ocazie de biserică. Trecînd, mult timp după ce a stat în Iași, și anume la 1658, pe la o moșie din Țara Romînească numită Slobozia lui Enachi, el pare că tresare la auzul acestui nume; ceea ce îl face să scrie: «Acest Enache e acel ce a zidit mănăstirea Sf. Sava din Iași, în Moldova». Cf. *op. cit.*, trad. Cioran, p. 255.

[2] Dăringă, *Istoria Sf. mănăstiri Agapia*, Iași, 1908. Autorul nu ne dă nicăieri izvorul acestei interpretări, după care Ionașcu-Enache—marele postelnic înmormîntat la Sf. Sava — ar fi fost arhitectul lui Vasile Lupu. Lucrarea sa este din 1908 și prima ediție a operei lui N. A. Bogdan, *Orașul Iași*, din 1904; s-ar putea deci presupune că răspunderea parțială a ingenioaselor sale deducții o poartă tot N. A. Bogdan, pentru care un anume Ienachi Constantinopolitanul, înmormîntat la Sf. Sava, este, după cum am văzut, arhitectul beilor Moldovei în vremea lui Vasile Lupu, deci și al bisericii Trei Ierarhi.

[3] *Notițe istorice și arheologice*, București, 1885, p. 247.

[4] *Op. cit.*, p. 588.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tectonică a vreunui Enache. Mai rămîne încă o posibilitate, pe care urmează să o examinăm acum: aceea după care marele postelnic Enache, ctitor al bisericii Sf. Sava și înmormîntat în acea biserică, ar fi putut fi totodată și arhitectul ei, de unde am putea deduce, împreună cu istoricii pe care i-am avut în vedere, că Enache ar fi și arhitectul beilor Moldovei.

Vom demonstra în cele ce urmează că istoricii de pînă acum nu au înțeles care a fost sistemul de muncă pe șantierele de construcție din țara noastră în orînduirea feudală și că numai această lipsă de înțelegere a fost de natură să-i ducă la interpretările ciudate despre care am vorbit. Și mai adăugăm că înțelegerea acelui sistem de muncă ne va determina să părăsim foarte curînd și ipoteza că Enache, marele postelnic, ar fi putut totodată să fie amestecat direct în construcția de biserici a domnilor Moldovei.

În ce consta acest sistem pe care l-am pomenit mai sus, privitor la organizarea muncii pe șantierele de construcții, așa cum se făcea în țara noastră în orînduirea feudală? Se știe că ori și ce biserică sau mănăstire își avea ctitorul ei, care putea să fie un domn al țării, sau un boier, sau chiar o asociație de breaslă; ctitorul era acel ce aducea banii pentru clădirea, împodobirea și înzestrarea bisericii sau mănăstirii. Trebuie însă să adăugăm că, o dată ce hotăra zidirea unei biserici, ctitorul alegea un boier sau un cleric chemat să întocmească proiectul construcției, să angajeze meșterii, să achiziționeze materialele, să supravegheze lucrările, să facă plățile și să controleze cheltuielile; acest boier sau cleric era ceea ce se numea *ispravnicul* sau *epitropul* clădirii; i s-a zis, la o vreme, *și vechil*, sau — mai cu seamă în Moldova — *zapciu* și *pristav* [1]. Ispravnicul nu era un tehnician în vreo branșă a arhitecturii, și încă mai puțin un arhitect de biserici sau un antreprenor profesionist, ci era ales de ctitor pe baza reputației sale de bun gospodar; în cele mai multe cazuri, ispravnic în vederea construirii unei mănăstiri era însuși egumenul destinat acelei mănăstiri, și de regulă un cleric, iar nu un laic, fiindcă era de presupus că un om al bisericii cunoaște mai bine rînduielile bisericești de care trebuie să se țină seama la o construcție mănăstirească. Totuși, regula aceasta admite și excepții; astfel, în vederea clădirii episcopiei din Roman, Iliaș vodă îl orînduiește ispravnic pe episcopul Macarie, cronicarul; dar, constatînd incapacitatea acestuia, îl înlocuiește cu unul dintre boierii săi [2]. Adăugăm acum, în treacăt, că nu numai construirea de biserici se făcea cu ispravnici, și că marile edificii de arhitectură civilă se zideau după același sistem. Așa de pildă, Enachi Cogălniceanu scrie în cronica sa [3] că arzînd la 1751 curtea domnească din Iași pînă la pămînt, într-un singur ceas, cu tot ce era în ea, s-au întreprins lucrările de refacere în anul următor, ispravnic al lucrărilor fiind numit marele comis Lascarache Genet, iar ca «zapciu» cu refacerea acoperămîntului bisericii de la poartă a fost desemnat însuși Enachi Cogălniceanu cronicarul «de-au acoperit-o după cum se vede pînă astăzi». În vara următoare, la 1753, Matei Ghica s-a putut așeza în curtea complet refăcută.

Acești boieri ispravnici sau epitropi de clădiri, deși nu erau oameni de profesie, aveau o totală răspundere a șantierului de lucru pe care îl conduceau; serviciile lor le erau plătite [4]. Pentru a duce la bun sfîrșit lucrările ce le erau încredințate, ispravnicii recurgeau la specialiști în arta construcției, pe care îi angajau prin contract. Dar nu putea fi vorba să facă apel la un arhitect care să-i descarce de o parte din povara ce apăsa pe umerii lor: arhitecții erau un lucru încă necunoscut în acele vremuri, și este necesar, de altfel, să observăm că expresia de «arhitect» atribuită lui Paul din Alep pentru a-l desemna pe Enache apare pentru prima oară în traducerea engleză de la 1838 a *Călătoriilor*, ca un echivalent al

---

[1] La Voroneț avem o inscripție: «Robul lui Dumnedzeu Marco pristavul, carele a slujit acest sf. loc și această mănăstire a sfîntului mucenic Gheorghe». Scriitorii care s-au ocupat de această inscripție, precum Kozak, *Inschriften aus der Bukovina*, p. 210, sau O. Luță, *Legenda sf. Ioan cel nou de la Suceava în frescurile de la Voroneț*, în *Codrul Cosminului*, 1924, p. 295, dovedesc că ignorează în ce constă această funcție de *pristav* cînd presupun, pe baza inscripției, că Marco este un zugrav care a pictat frescele de la Voroneț. *Pristavul* este la o clădire de biserică *ispravnicul* de mai tîrziu.

[2] *Hurmuzaki.*, vol. XV — 1, p. 524.

[3] *Letop.*, III-a, p. 224.

[4] Cf. la Iorga, *St. și doc.* VI, p. 66, o curioasă reclamație a Mariei Capșa împotriva vistiernicului Enache Canta, pe care îl luase ca ispravnic în vederea zidirii unei biserici ai căror ctitori erau soții Capșa; Canta urma să primească drept plată pentru serviciile sale o moșie, anume Căluzi. Maria Capșa, rămasă văduvă, se plînge că vistiernicul nu a zidit biserica, dar și-a însușit, în fapt, întreaga ei avere.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unui termen arab din textul original, pe care nu avem competința a-l analiza; în tot cazul, este sigur că cei dintîi arhitecți apar în principate din sînul burgheziei, abia în momentul în care aceasta a început să se formeze în secolul al XIX-lea [1]. Ceea ce aveau ispravnicii la îndemînă erau meșterii din popor, care se pricepeau fiecare într-o anumită branșă, și astfel de meșteri angajau ei, iar aceștia executau fiecare lucrul în specialitatea sa, adică în zidărie, în stolerie, în sculptură, în zugrăveală etc. Absența arhitectului nu a fost ceva propriu Țărilor Romîne. Pretutindeni, în afară de Italia, construcțiile în evul mediu s-au executat în acest mod colectiv, fiecare meșter lucrînd în chip paralel în branșa sa respectivă, întocmind planurile și devizele pentru partea sa și angajînd muncitori de specialitate și salahori care efectuau lucrările sub conducerea sa; dar trebuie să remarcăm că toate aceste lucrări de branșe se axează pe lucrarea de zidărie, care a avut întotdeauna o importanță covîrșitoare [2]; în aceste condiții, vedem că în Franța, pînă prin veacul al XV-lea, calificativul de «maistre maçon» a fost aproape echivalent cu acel de arhitect, cu rezerva că, în arta gotică, cioplitura savantă a pietrei juca un rol atît de mare, încît «le maistre tailleur de pierre», adică sculptorul de piatră, dobîndise un fel de întîietate, zidarului revenindu-i rolul secundar de a așeza la locurile lor pietrele gata fasonate și calculate să corespundă în ansamblu. În Țările Romîne pare că meșteșugurile erau privite numai sub latura muncii manuale, iar munca manuală a fost disprețuită în trecut mai mult ca oriunde în Europa. Reiese de aici că niciodată nu vom întîlni boieri printre meșteri; meșterii se vor recruta din popor și vor fi considerați ca simpli executanți. Acesta fiind spiritul vremii, toată gloria construcției îi revenea așa dar ispravnicului, care, din punct de vedere tehnic, nu făcea altceva decît să coordoneze lucrările de specialitate cu o pricepere foarte relativă. Situația aceasta este reliefată de faptul că pe inscripțiile din biserici apar întotdeauna numele ctitorilor și ispravnicilor, dar foarte rar acele ale meșterilor.

O excepție pe care vrem să o menționăm, fiindcă confirmă în totul cele ce am susținut în paginile precedente și ilustrează pe deplin sistemul de lucru cu ispravnici și meșteri, ne este dat la mănăstirea Hurezi, ridicată de Constantin Brîncoveanu. În pridvorul bisericii de la Hurezi ne sînt înfățișate chipurile tuturor acelora care, ca ispravnici sau ca meșteri, au contribuit la zidirea mănăstirii. Nu avem aici un ispravnic unic, ci un ispravnic principal și doi ispravnici mai mici [3], fiind de ajutor și arhimandritul Ioan, viitorul egumen al mănăstirii; ispravnicii ne sînt înfățișați în tinda bisericii, ținînd în mînă cîte un toiag, simbol al puterii gata să pedepsească; lîngă ispravnici sînt pictați cei trei meșteri principali, de asemenea cu atributele lor simbolice; îl avem zugrăvit pe Istrate lemnarul, care ține în mînă o bardă, apoi pe Vucașin Caragea pietrarul, ținînd un dreptar, și în fine pe Manea vătaful de zidari, cu o riglă lungă în mînă.

Pe baza celor spuse, vedem deci că o clădire de biserică presupune: 1) un ctitor, domn al țării sau boier; 2) un ispravnic, boier sau cleric; 3) meșteri recrutați din popor, meșteșugurile fiind considerate înjositoare și incompatibile cu demnitatea unui boier. Toate acestea ne permit să înțelegem cum se prezintă lucrurile la Sf. Sava din Iași, dacă citim încă o dată cele trei pisanii existente. Avem un ctitor în persoana marelui postelnic Enache, un ispravnic care nu este altcineva decît egumenul Ierotei din Cipru, pomenit în inscripția de deasupra ușii laterale, și un meșter principal, probabil zidar de meserie, Gheorghe din Constantinopol, menționat și el în această de a treia inscripție. Am stabilit cu certitudine, la începutul studiului de față, că Enache a fost ctitorul bisericii; dacă el ar fi fost și conducător al lucrărilor, ar fi luat locul ispravnicului și nu mai vedem în ce calitate l-ar fi menționat pe egumenul Ierotei; dar mai ales putem să fim siguri că nu s-ar fi pomenit de protomaistrul Gheorghe, căruia i-ar fi revenit un rol

---

[1] În Țările Romîne cunoaștem un singur arhitect, acesta boier, dar abia în secolul al XVIII-lea; este vorba de spătarul Mihail Cantacuzino, care a studiat arhitectura la Viena și a făcut planurile mai mulor biserici; acest spătar a fost o curiozitate a vremurilor sale.

[2] Clădirea se ridică mai întîi din roșu de către zidari și lucrările de tîmplărie etc. nu intervin decît după ce se depășește acest stadiu, împletindu-se cu lucrările de zidărie completive.

[3] Ispravnic principal este orînduit Pîrvu Cantacuzino, vel stolnic, văr al lui Brîncoveanu, dar murind Pîrvu Cantacuzino, în timpul lucrărilor, Brîncoveanu face apel la un boier din vecinătate, biv vel armașul Cernică Știrbei Izvoranu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

foarte secundar; căci trebuie să luăm în consideraţie că numai în cazuri excepţionale meşterii erau semnalaţi posterităţii, că în aproape toate pisaniile vremii numele lor sînt omise, ceea ce s-ar fi întîmplat şi cu Gheorghe, dacă ar fi lucrat numai ca ajutor al lui Enache.

Să fi fost totuşi Enache un boier foarte înaintat pentru timpurile în care a trăit? Faptul că face mereu atîta caz de « nobilul Scarlatos » ne dovedeşte contrariul. Pe acest Scarlatos ne este, de altfel, uşor să-l identificăm în modul cel mai complet. Ioan Neculce ne dă oarecare relaţii în ce-l priveşte. Iată ce scrie el[1]: «Iliaş vodă, feciorul lui Petru vodă, după ce s-a turcit, zicu[2] să-i fie rămas o fată creştină după moartea lui. Şi au luat-o un grec, mare bogat[3], vestit la poartă, anume Scarlat, care şi sulgeria împărătească o ţinea el. Şi cine s-a născut din acea fată mai gios arată la rîndul său». Mai jos[4], Neculce povesteşte că Scar'atos a avut la rîndul său o fiică, pe care a luat-o de soţie Alexandru vodă, domnul muntean, fiul lui Radu vodă; dar că mireasa, avînd albeaţă pe un ochi, a fost repudiată şi s-a recăsătorit la Constantinopol cu un grămătic, anume Mavrocordat, din care se trage familia domnească de mai tîrziu.

Aşadar, Enache, mare boier moldovean, adică boier de divan, nu uită o singură clipă că este nepotul unui negustor grec din Constantinopol, îmbogăţit prin comerţul de vite[5], care s-a întîmplat să fie şi cuscrul lui Radu vodă. În schimb, el nu se făleşte nicăeri cu acel dar nepreţuit ce i se atribuie de acei istorici, care presupun că el este constructorul bisericii Sf. Sava; dar mai ales, creatorul la Trisfetitele al unui edificiu bisericesc care constituie una dintre cele mai mîndre podoabe arhitectonice ale ţării noastre.

Biserica Trei Ierarhi, simplă prin planul ei şi asemănătoare multor altor biserici moldoveneşti în ce priveşte zidăria, cu contraforturile gotice pe care le întîlnim mereu în arhitectura bisericească moldovenească, este remarcabilă mai mult prin ornamentaţia ei exterioară şi interioară, prin nemaipomenita bogăţie şi variaţie a dantelăriei de piatră, prin mozaicurile, zugrăvelile, aurituri şi sculpturile interioare, prin chenarele de la uşi şi ferestre, care toate fac din ea un fel de chivot uriaş; nu ne îndoim că este şi ea zidită fără arhitect, în condiţiile complexului despre care am vorbit, că este opera colectivă a unor meşteri populari care şi-au pus fiecare la contribuţie geniul lor propriu. Un arhitect, oricît de pasionat ar fi fost de opera sa, se mărginea la mijloacele pe care le găsea în jurul său. Dar Vasile voievod, ispravnic peste ispravnicii săi, resimţind lipsa acută a unei mîini de lucru autohtonă, a adunat sculptori din toate unghiurile Europei, după cum dovedeşte şi varietatea semnelor lapidare pe care ei le-au lăsat pe lespezi spre a fi amintire în veci. Şi se mai ştie că domnul Moldovei a intervenit *direct* la ţarul din Moscova, rugîndu-l să-i trimită pe cei mai vestiţi meşteri ai săi ca să-i zugrăvească biserica, rugăminte pe care ţarul a satisfăcut-o. Dar în cadrul articolului de faţă, care are un scop precis şi limitat, nu ne putem îngădui o analiză mai amplă a acestei opere armonioase care, obţinută prin asociaţia atît de plină de fantezie a stilurilor celor mai variate, denotă în chipul cel mai evident o dărnicie ce reprezintă tocmai prinosul adus în mod liber şi nestăvilit de atîţia meşteri ieşiţi din sînul poporului, spre a alcătui o voioasă şi feerică împletire pe zidurile zvelte înviorate de o povară atît de scumpă.

DAN BĂDĂRĂU

NOTE DESPRE OLĂRIA SMĂLŢUITĂ DIN SECOLELE X—XI

În aşezările feudale timpurii se găsesc mai multe specii ceramice:

1) Olăria decorată cu striuri şi val incizate, cunoscută şi sub numele de Burgwallkeramik sau de ceramică de tip slav.

2) Căldările de lut.

3) Ceramica fină cu angobă roşie.

4) Vasele smălţuite verde-măsliniu.

[1] *Cronica*, ed. Procopovici, Craiova, 1942, p. 18.

[2] Se zice.

[3] Bogătaş.

[4] p. 20—21.

[5] A se vedea şi alte detalii în articolul lui Al. Mavrocordat, *Despre originea Mavrocordaţilor*, din *Arhiva Soc. ştiinţifice şi literare din Iaşi*, V. *Despre rolul bogatului gealap ca sprijinitor al lui Alexandru Coconul*, vezi Iorga, *St. şi doc.*, IV, prefaţă, p. CLV.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Fragment de castronaş din pastă roşie, cu ornament de linii ondulate afumate de la Capidava

Fig. 1. — Fragment de castronaş din pastă roşie, cu ornament de linii ondulate şi cu smalţ de la Capidava

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

5) Olăria smălțuită în una, două sau mai multe culori, uneori sgrafittată.

Dintre acestea o problemă specială ridică ceramica smălțuită verde-măsliniu. Originea ei bizantină, mai bine zis romano-bizantină [1], a făcut să fie socotită drept marfă de import în aceste așezări, adusă anume din « centre mai de seamă ale imperiului bizantin » [2].

Totuși, în lumina ultimelor descoperiri problema poate fi pusă de pe o poziție

Fig. 3. — Ulcior smălțuit cu ornament de linii ondulate, de la Capidava.

nouă. Prof. Barbu Slătineanu într-un articol în manuscris [3] arată că ceramica bizantină este produsă în diverse centre dintre care cele mai multe provinciale. Produsele lor se deosebesc între ele prin unele particularități tehnice; anume ceramica smălțuită balcanică fiind caracterizată prin pasta de culoare roșie. Iar vasele smălțuite verde-măsliniu au tocmai o astfel de pastă roșie.

Dar și alte indicii vin să confirme caracterul provincial al acestei olării. Astfel multe din ulcioare au un ornament, făcut înainte de smălțuire, din grupuri de linii oblice, curbe sau în formă de val. Asemenea ulcioare s-au descoperit atît la Dinogetia cît și la Hinog. La Capidava, printre altele, un ulcior — astăzi pierdut — avea pe umăr un grup de patru linii în val, incizate înainte de smălțuire. Tot acolo, un mic fragment prezintă sub stratul de smalț șiruri de înțepături făcute cu vîrfurile unui instrument cu dinți, aidoma ca pe olăria incizată.

Aceste analogii cu specia cea mai răspîndită și cu totul proprie așezărilor feudale timpurii dovedesc legături de meșteșug și de concepție decorativă destul de strînse, între olarii care produceau vasele smălțuite și cei care produceau ceramica obișnuită.

Alte descoperiri vin să împingă problema mai departe. Ele sînt descoperirea unui « fragment de oală de tip slav, pe care se află o pată de astfel de smalț » (verde-măsliniu, *n. n*), precum și descoperirea a « două fragmente de vase nesmălțuite, cu baghete în relief, decor întîlnit numai pe ulcioarele cu smalț verde-măsliniu » la Dinogeția [4]. Faptului acestuia nu i s-a dat, ce-i drept, nu lipsit de justificare, importanța cuvenită. Într-adevăr, la Dinogeția predomină ceramica de calitate inferioară, făcută cu mîna sau cu roata de mînă și ornamentată sumar și stîngaci. Asta a determinat pe cercetători să presupună că olăria mai fină și de tehnică mult mai îngrijită, cu smalț verde-măsliniu, este străină de așezare și să-i atribuie drept origine un centru bizantin.

Nu tot astfel se prezintă lucrurile la Capidava. Aci, chiar olăria comună este în întregime de bună calitate, făcută cu roata și decorată cu îngrijire [5]. Cu atît mai prețioase sînt descoperirile de aci. Anume, la Capidava s-a găsit un ciob de olărie incizată, comună, pe al cărui dos era o pată de smalț, evident accidentală. Apoi, pe un vas din pastă roșie cu gît înalt și cu gura largă, la încheietura umărului cu gîtul se vede o dungă subțire de smalț. În sfîrșit, pe podeaua unuia din bordeiele săpate în vara anului 1955, s-a găsit un fragment din buza unui castronaș. Din pastă roșie cu pietricele în compoziție, dar bine frămîntată, el este decorat imediat sub buză cu două șanțuri puțin adînci, semi-circulare în secțiune, paralele, care merg de jur împrejur. Sub ele, un grup de patru linii incizate desenează un val. Iar de la linia inferioară, pornesc, din loc în loc, fascicole de linii oblice. Pe buză, cuprinzînd și primul șanț, se vede un strat subțire de smalț verde-măsliniu care, din cauza transparenței și arderii, bate în brun. Din el s-au prelins cîteva picături și pe ornamentul incizat. Trebuie remarcat că pasta roșie

---

[1] Opaițe smălțuite verde s-au descoperit la noi în țară, unul la Durostoru (secolul IV), altul la Dinogetia.

[2] I. Barnea. *Relațiile dintre așezarea de la Garvăn și Bizanț*, *S.C.I.V.*, 4 (1953), nr. 3—4, iulie—decembrie, p. 655.

[3] Prof. Barbu Slătineanu, *Ceramica de tip bizantin pe teritoriul* R.P.R.

[4] I. Barnea, *Meșteșugurile în așezarea feudală de la Garvăn*, *S.C.I.V.*, 6 (1955), nr. 1—2, ianuarie-iulie, p. 109.

[5] După informațiile ce le posedăm, atare olărie s-a găsit și la Dinogetia, într-unul din nivele, dar în cantitate foarte mică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se întîlnește și printre cioburile de olărie comună, incizată cu striuri și val și că mai ales strachinile, se apropie ca tehnică a pastei, de cea a vaselor cu smalț, deși, din cauza unei a doua arderi în incendiul stațiunii, culoarea lor e fumurie și pătată.

Toate aceste lucruri ne dau dreptul să credem că în atelierul unui olar ce cunoștea tehnica smălțuirii se produceau și vase incizate, fiind posibile chiar contaminări între cele două tehnici decorative.

Coroborînd aceste date cu descoperirile de la Dinogetia și ținînd seama de legăturile lor cu olăria comună de la Capidava și de faptul că această olărie însăși e de foarte bună calitate, credem că se poate conchide că cel puțin unii din olarii care lucrau în centrul de olărie de unde se aprovizionau locuitorii Capidavei — și care ar putea să fie chiar Capidava — cunoșteau tehnica smălțuirii.

Din acest punct de vedere, întregul fel de a pune problema se schimbă și putem vorbi nu de un centru « mai de seamă al imperiului bizantin » care ar produce această specie ceramică și care ar exporta-o pînă la Dinogetia, ci de un centru local, dobrogean — poate nu mult diferit de actualele centre sătești de olărie — evident mai apropiat de Capidava și mai depărtat de Dinogetia.

Astfel privind lucrurile, apariția unei asemenea ceramice la Dinogetia se datorește unui fenomen ce nu depășește limitele schimbului și traficului local, dobrogean.

RADU FLORESCU

DIN TRECUTUL MĂNĂSTIRII PROBOTA

Cu prilejul cercetărilor făcute în vara anului 1952, de către colectivul secției de artă feudală a institutului, la mănăstirea Probota s-au găsit o serie de fragmente ceramice provenind din dărîmăturile vechii ctitorii sf. Nicolae din poiana Siretului, care, după cum se știe, a precedat monumentul lui Rareș și data de la sfîrșitul veacului al XIV-lea. Alte fragmente au fost găsite în preajma casei domnești, în pămîntul degajat din jurul ei cu ocazia unor reparații făcute în anul precedent. Aceste materiale figurează acum în micul muzeu al mănăstirii, organizat în toamna anului 1955 de parohul bisericii, în afară de puține dintre ele care au fost depuse la secția feudală a Muzeului R.P.R.

Cu toate că avem a face cu un material ceramic relativ sărac și fragmentar, el prezintă totuși interes, oferind unele sugestii în legătură cu fazele de construcție ale vechii Probote și cu aspectul ei într-una dintre aceste etape.

Urmele construcției care a precedat ctitoria lui Rareș se găsesc la circa 200 m de aceasta, în valea unui pîrîiaș. Ele sînt acum doar ruine informe, blocuri mari de piatră brută legate cu mortar, bucăți prăvălite de ziduri groase de circa 2 m, care par a fi aparținut unui monument de mari proporții. Pe alocuri, singură configurația terenului mai indică existența altor construcții, care vor fi aparținut ansamblului mănăstiresc de odinioară (fig. 1 și 2).

În molozul și blocurile de zidărie prăvălite în valea pîrîiașului care mărginea spre sud mănăstirea, s-au găsit, pe lîngă bucățile de tencuială cu urme de pictură, numeroase fragmente de cărămizi zmălțuite, discuri și plăci triunghiulare cu picior. Ele reprezintă frînturile unui decor caracteristic pentru monumentele din epoca lui Ștefan cel Mare. Fragmentele găsite sînt făcute dintr-o pastă roșie, curată și bine arsă, acoperită cu un zmalț gros, sticlos, așternut peste un strat de humă albă. Cele mai multe dintre ele aparțin unor discuri-oale cu picior cilindric, gol, cu un diametru de 18—20 cm și decorate cu motive zoomorfe și heraldice în relief. Pe dos, se văd încă urmele roții la care au fost lucrate.

Decorația lor cuprinde următoarele motive: Melussina, sub forma unui personaj încoronat, cu trupul terminat în două cozi de pește, pe care le ține în mîini; un animal androcefal cu aripi, încoronat; un leu mergînd spre stînga și stema Moldovei. Cele mai multe fragmente aparțin acestui ultim tip, cu cele două variante ale lui: capul de bour încadrat de unul sau de doi tenanți [1]. Coloritul discurilor este acela obișnuit în această perioadă: diferite nuanțe de verde, cafeniu-roșcat pigmentat, galben, cu o variantă mai rară: alb-gălbui

[1] Pentru acest tip de discuri, cf. M. Berza, *Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1—2, 1955, p. 81.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de fildeş. Ca tehnică, formă şi tip de ornamentaţie, aceste discuri apar astfel identice cu acele cunoscute de la bisericile sf. Gheorghe din Hîrlău (1492), sf. Niculae din Dorohoi (1495), sf. Niculae din Botoşani (1496), Bălineşti (1499) etc. Ele formau, desigur, ca şi la aceste monumente, o friză imediat sub cornişă, înlăuntrul căreia erau dispuse în două sau trei rînduri şi intercalate cu plăci cvadrunghiulare şi triunghiulare cu picior.

Aceste materiale ceramice constituie o informaţie nouă în legătură cu fazele de construcţie a vechii Probote, confirmînd refacerea ei de către meşterii lui Ştefan cel Mare, realizată în cadrul unei acţiuni mai largi de restaurare a vechilor monumente, întreprinsă din iniţiativa domnitorului [1].

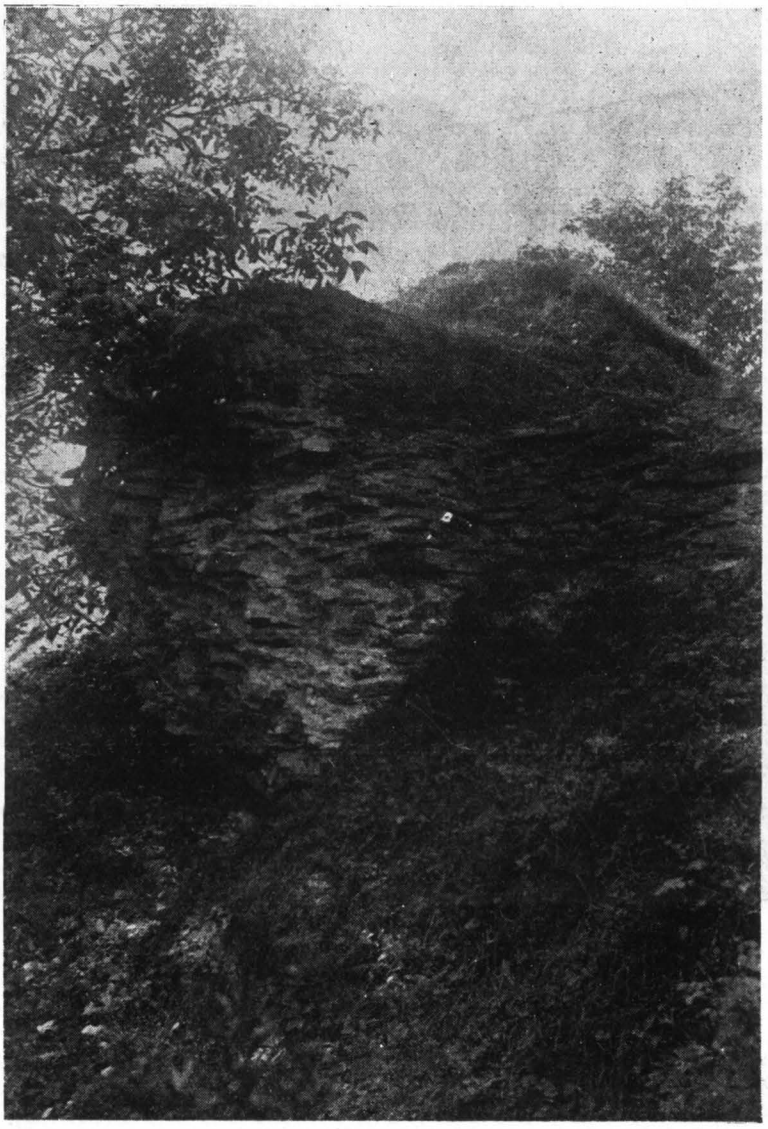


Fig. 1. — Mănăstirea sf. Nicolae din Poiană. Zid păstrat în ruinele bisericii

În afară de fragmentele de discuri, care constituie indiciile sigure ale unei decoraţii ceramice exterioare, tot în vecinătatea acestor ruine s-au găsit fragmente de plăci

[1] Se ştie că Ştefan a restaurat în primul rînd cetăţile vechi din Moldova pentru a corespunde noilor mijloace de luptă, dar, în afară de acestea, tot el a restaurat şi o serie de monumente religioase vechi, ca de pildă biserica sf. Nicolae din Rădăuţi, mănăstirea Neamţul, Bistriţa etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de sobă, de dimensiuni într-adevăr foarte reduse, dar care îngăduie totuși identificarea lor. Ele fac parte din tipul plăcilor decorate cu două personaje, un bărbat și o femeie, în picioare, de o parte și de alta a unui element vegetal, probabil arborele vieții. Cele două fragmente găsite amintesc plăcile similare de la Hîrlău, Șipote etc. și sînt dovada existenței unui interior destul de luxos, aparținînd poate apartamentelor domnești, dintr-o mănăstire de însemnătatea Probotei în veacul al XV-lea.

Mănăstirea Probota se încadrează, ca și Neamțul, Bistrița, Moldovița, Humorul și altele, între primele monumente legate de organizarea vieții mănăstirești și de începuturile arhitecturii de zid în Moldova. Cea mai veche mențiune scrisă despre ea datează din anul 1398, cînd Ștefan I Mușat îi dăruiește două sate [1]. În acest prim act se pomenește și așezarea vechii mănăstiri, între pîraiele Șomuz și Pobrata. În vechile documente, Probota apare sub numele de Pobrata, care este de fapt termenul mai

Fig. 2. — Absidă a bisericii sf. Nicolae din Poiană

În lumina acestor materiale recent ieșite la iveală, nu este de prisos a aminti informațiile documentare mai vechi, legate de trecutul acestui așezămînt mănăstiresc în veacurile XIV—XV, informații care îngăduie unele sugestii cu privire la aspectul și etapele de construcție ale monumentului.

Rîndurile de față urmăresc să atragă atenția asupra Probotei veacului al XV-lea, ale cărei urme, pînă la o viitoare cercetare arheologică, ar merita totuși o altă îngrijire, pentru că amenință să fie distruse de la an la an.

exact, derivînd din slavonescul « brat » frate, cu înțelesul deci de « frăție », comunitate călugărească [2].

Această veche așezare, « a cărei făptură iaste de la începuturile țării de sihastrii cînd pre acele locuri era deșert » [3], după cum afirma și mitropolitul Dosoftei în actul de închinare a mănăstirii către Patriarhia Ierusalimului din 1677, a fost, probabil, la începuturile ei, de lemn.

Într-un pomelnic al mănăstirii din anul 1823, apar o serie de informații prețioase, în legătură cu contribuțiile fiecăruia dintre

[1] *Doc. Ist. Rom. Moldova*, sec. XIV-XV, vol. I, nr. 4, p. 4.

[2] Melchisedec, *Notițe istorice și arheologice adunate de la 48 de mănăstiri și biserici antice din Moldova*. București, 1885, p. 150.

[3] *Ibidem*, p. 162.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ctitori la dezvoltarea așezămîntului. Preciziunea știrilor cuprinse în acest pomelnic cu privire la proprietățile mănăstirii, dovedită prin verificare cu documentele păstrate pînă astăzi, este un temei pentru a considera și celelalte informații ale lui ca veridice.

Parcurgînd hrisoavele care oglindesc viața Probotei în secolul al XV-lea, constatăm rolul ei deosebit de important ca stăpînitoare feudală, mai ales în prima jumătate a veacului, cînd ea primește un număr mare de proprietăți: moșii și sate, prisăci

Fig. 3. — Fragment de disc (întregit), zmălțuit verde închis, decorat cu Melussina.

Fig. 4 — Fragment de disc (întregit), zmălțuit cafeniu, decorat cu un animal androcefal.

Fig. 5.— Fragment de disc (întregit), zmălțuit verde, decorat cu un leu în mers.

În pomelnic este considerat ca prim ctitor Ștefan I, indicîndu-se și locul primei biserici: « unde-i țintirimul vechi, de se îngroapă acum robii ». Aflăm deci de aici și despre existența unui vechi cimitir, situat și helețeie, mori și locuri de cultivat vie etc., precum și numeroase sălașe de tătari și țigani. Ștefan cel Mare nu face în genere decît să-i întărească averile date de înaintașii săi.

Fig. 6, 7 și 8. — Fragmente de discuri zmălțuite verde și alb-gălbui, decorate cu stema Moldovei.

desigur în apropierea mănăstirii. Tot în același pomelnic, în care se menționează că Alexandru cel Bun « i-a afierosit » mănăstirii un număr de moșii și cinci familii de robi tătari, se arată și întinderea domeniilor afectate ei de Ștefan I [1].

Pe aceste proprietăți, comunitatea călugărească a Probotei a organizat una dintre cele mai înaintate gospodării feudale din Moldova, capabilă să depășească marginile strîmte ale unei economii naturale. Preocuparea unei organizări economice com-

[1] Melchisedec, *op. cit.*, p. 150: «tot locul ce este între Șomuzul și între pîrîul Pobratei și Negomirești, Iucești, Bodești și Moara, și la Prutul Graboviții și Bereți, și la Botna Ritiniții ce se cheamă Răpiceni și moara pe Telița și Cerișcani și Radoviț ce se chiamă acum Rădeni și Bălănești, și cîțiva robi țigani. Și mănăstirea se numea a sfîntului Nicolae din Poiană, de cînd pînă acum sînt trecuți 432 de ani». Sînt înșirate apoi moșiile dăruite de Alexandru cel Bun, Budinți, Turbata, cît și alte proprietăți ale mănăstirii cu silișteie lor: Părtinoși. Șerbănești, Vlădești și Negoești, pe Siret, în ținutul Sucevei, care acum se numesc Hîrtoapele, satul Giurgiul Cluceriul și Iezerul din gura Bîlca, cu gîrlele lui și 5 familii, robi tătari.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plexe, în cadrul căreia există diferenţieri şi specializări şi ale cărei produse depăşesc nevoile obişnuite de consum, reiese din

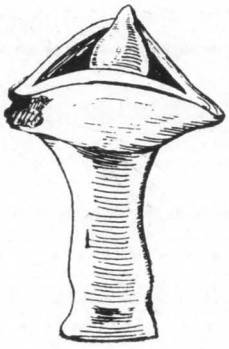


Fig. 9. — Bumb triunghiular cu picior.

existenţa în unele sate mănăstireşti a unor meşteşugari specializaţi, cum sînt de pildă cojocarii, menţionaţi în hrisovul din 5 aprilie 1448 [1]. În afară de veniturile aduse mănăstirii de meşteşugarii din mediul rural, altele îi veneau din exploatarea orăşenilor. Astfel, Probota primeşte la 5 octombrie 1448, pe lîngă şase buţi de vin, şi toată ceara de la Tîrgul Frumos, reprezentînd impunerea cîrciumarilor de acolo [2]. Prisosul care depăşea nevoile mănăstirii lua calea exportului. Este semnificativ, pentru ilustrarea acestui fapt, actul din 15 august 1471, prin care Ştefan cel Mare, la cererea călugărilor, îi scuteşte de vama de la Ţuţora, pentru grîul şi mierea pe care ei le vor vinde la Chilia. Asemenea scutiri se acordau numai în cazul unor schimburi care nu aveau loc o singură dată, ci se desfăşurau în chip sistematic, repetîndu-se în răstimpuri determinate şi reprezentînd un anumit volum [3].

Acest prim capitol din viaţa Probotei este ilustrat mai ales prin ştiri documentare, care pot totuşi arunca, indirect, o lumină şi asupra monumentului. Este foarte probabil că după aşezarea vremelnică de lemn de la început, s-a înălţat apoi o construcţie de zid, aşa cum în aceeaşi vreme se ştie sigur că au existat la Bistriţa, Neamţul, Moldoviţa etc. Faptul că Petru II dă de aici, de la Probota, — « mănăstirea din Poiană » o serie de acte [4] întăreşte supoziţia înălţării la începutul veacului al XV-lea a unei aşezări de zid temeinice, în cadrul căreia exista probabil o casă domnească. Şi aici analogia cu Bistriţa este de amintit. La Bistriţa a locuit Alexandru cel Bun, iar

Fig. 10 şi 11. — Fragmente de plăci de sobă nezmălţuite.

[1] *Doc. Ist. Rom. Moldova*, sec. XIV—XV, vol. I, nr. 270, p. 227. În scutirea acordată la 5 aprilie 1448 de Petru II oamenilor din satele mănăstirii, Ciulineşti, Bereşteni şi Roşca de lîngă Hîrlău, se specifică: « şi oricîţi cojocari sînt în aceste sate sau orice meşteri, să fie întreg acest venit al mănăstirii ».

[2] *Ibidem*, nr. 280, p. 237.

[3] *Doc. Ist. Rom. Moldova*, sec. XIV—XV, vol. I, nr. 451, p. 380, Ştefan cel Mare scuteşte mănăstirea Probota de vama de la Ţuţora: « şi dăm şi am dat această carte a noastră pentru aceia că pe cine va trimite el (egumenul Teoctist) din slugile mănăstirii sau din fraţii din mînăstire, cu treburile mănăstirii la Chilia sau cu grîu sau cu miere sau după peşte sau cu orice altceva, să nu plătească vamă nici ducîndu-se acolo, nici înapoi, la Ţuţora la vad nici un groş ». Cf. B. Cîmpina, *Despre rolul genovezilor la gurile Dunării în secolele XIII—XV*, în *Studii*, 6 (1953), nr. 1, p. 229, şi urm.

[4] Scutirile din 1 aprilie 1448 şi dania din 5 octombrie 1448 sînt date de la mănăstirea Probota.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ştefan cel Mare şi-a construit alături propria sa locuinţă. La Probota a dat acte Petru II, iar peste un veac îşi va avea casa Petru Rareş.

Cel de al doilea capitol din viaţa Probotei îl constituie perioada domniei lui Ştefan cel Mare, cînd ea serveşte ca necropolă domnească, nu întîmplător, ci tocmai datorită faptului că era una dintre cele mai bogate şi puternice mănăstiri ale Moldovei din acea vreme [1].

Materialele arheologice găsite şi prezentate mai sus pun în lumină şi interesul unei alte informaţii date de pomelnicul amintit, din 1823. În acest pomelnic, cînd se vorbeşte de Ştefan cel Mare, se subliniază acţiunea ctitoricească astfel: « acesta (Ştefan) a zidit a doua mănăstire de piatră, mai la vale lîngă pîrîu şi a înzestrat-o cu cîteva moşii şi odoare, dînd rob pe tătarul Dimitrie cu fiii şi cu neamurile lui şi cu alte trei familii de tătari» [2]. Reiese deci că Ştefan ar fi clădit o mănăstire nouă. Viitoarele cercetări arheologice vor preciza desigur, dacă este vorba numai de o refacere de către Ştefan cel Mare a unei construcţii anterioare, sau de înălţarea unui nou monument în vecinătatea celui vechi. În situaţia actuală, pe baza materialelor cunoscute, se poate doar afirma existenţa unei faze Ştefan cel Mare, în istoria Probotei, fază care probabil că datează din ultima perioadă a domniei acestuia, adică de după anul 1490.

În legătură cu această datare se pune şi problema bisericii din Milişăuţi (Bădăuţi), dărîmată în cursul primului război mondial şi care era primul monument păstrat din grupul construcţiilor decorate cu discuri. După pisania care se mai păstrează şi azi în muzeul din Rădăuţi, biserica din Milişăuţi a fost construită în anul 1487, ca biserică a curţilor lui Ştefan cel Mare, aflate acolo, pe drumul dintre Rădăuţi şi Suceava. Din descrierea şi desenele date de K. Romstorfer [3], reiese că discurile formau aici o friză sub cornişă. Ele erau decorate cu următoarele motive: Melussina, jipaetul, balaurii încolăciţi, leul îndreptat spre stînga şi roza vînturilor. Discuri similare s-au găsit tot de K. Romstorfer şi în săpăturile de la cetatea Suceava [4], unde apare însă şi un tip de decoraţie, inspirat de stema Moldovei. Discurile de la amîndouă aceste monumente prezintă o mică particularitate, este drept, de detaliu, care trebuie totuşi semnalată. Ele sînt de proporţii mai reduse decît acele folosite mai tîrziu, iar motivul balaurilor încolăciţi, ca şi acel al rozei vînturilor, va fi mult mai puţin utilizat în decorul monumentelor de după 1490. Aceste constatări duc la ipoteza că discurile de la Milişăuţi şi acele de la cetatea Sucevei aparţin aceleiaşi perioade. Este astfel îngăduit să presupunem că acest grup reprezintă o primă etapă în procesul care s-a desfăşurat pe tărîm artistic în ultima parte a domniei lui Ştefan cel Mare [5], proces caracterizat între altele prin dezvoltarea deosebită a decorului de ceramică, mai ales la monumentele importante ridicate în oraşe.

---

[1] În această biserică au fost îngropaţi principalii membri ai familiei lui Ştefan cel Mare înainte de terminarea mănăstirii Putna, şi anume mama sa doamna Oltea, soţia sa Eudochia de Kiev şi un nepot de soră.

N. Iorga, *Inscripţii din bisericile Romîniei*, fasc. I, Bucureşti, 1905, p. 60—61, nr. 136, textul inscripţiei de pe piatra de mormînt a doamnei Maria-Oltea, adusă în anul 1904 din ruinele vechiului monument şi pusă în naosul bisericii lui Rareş. « Aceasta este groapa roabei lui Dumnezeu Oltea, mama domnului Io Ştefan voevod, care a murit în anul 6973 (1465) noembrie 4», vezi şi Al. Lapedatu, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, 1908, p. 166.

Inscripţia de pe mormîntul atribuit de N. Iorga, *op, cit.*, p. 60, nr. 135, Eudochiei de Kiev, prima soţie a lui Ştefan cel Mare: « Această groapă a făcut . . . s-a strămutat la veşnicele lăcaşuri în anul 6975 (1467), sept. 4 zile», şi această piatră a fost strămutată în ctitoria lui Rareş, şi se găseşte azi în partea de nord a pridvorului. Tot aici se află o altă piatră de mormînt a unei rude a lui Ştefan cel Mare, un Petru, socotit de Iorga fiul lui Ştefan I Muşat, cu următoarea inscripţie: « Această piatră a făcut-o Ştefan voevod cel Mare, lui Petru voevod, fiul bătrînului Ştefan voevod, veşnica lui pomenire» (N. Iorga, *op. cit.*, p. 59—60, nr. 132).

O a patra piatră din vremea lui Ştefan cel Mare, folosită ca uşor la intrarea casei domneşti, iar acum adăpostită în micul lapidariu organizat la parterul acestei construcţii, poartă următoarea inscripţie: « Această groapă este a robului lui Dumnezeu dumnealui . . . năpii postelnic, fiul Sorii, surorei lui Ştefan voevod, care a murit la anul 7008 (1500), ianuar», (N. Iorga, *op. cit.*, p. 61, nr. 138).

[2] Melhisedec, *op. cit.*, p. 151.

[3] *Jahrbuch des Bukovina Landes Museums*, 1898, p. 111—114; G. Balş, *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, anul XVIII (1925), p. 23—24, 236.

[4] K. Romstorfer, *Cetatea Sucevei*, Bucureşti, 1913, p. 80, fig. 78.

[5] Paralel cu întregul proces istoric, care a cunoscut de asemenea un avînt în anii de după 1480, putem afirma că ceva mai tîrziu, este drept, după 1490, se petrece o schimbare şi pe tărîmul construcţiilor, care este caracterizată nu numai printr-un mare număr de monumente, dar mai ales printr-o adevărată cristalizare a stilului moldovenesc în arhitectură şi în toate celelalte domenii de artă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dar comparînd discurile de la Probota, pe de o parte cu acelea ale grupului Milișăuți-Suceava, iar pe de alta cu discurile ce împodobesc biserica de după 1490, constatăm că ele se încadrează mai curînd în cea de-a doua categorie. Este vorba de un decor bogat, cerut de amploarea însăși pe care o capătă unele dintre monumentele înălțate în anii 1490—1500, pe cînd biserici modeste ca Pătrăuții sau Sf. Ilie de lîngă Suceava, din 1487—1488, primiseră doar o friză de cărămizi zmălțuite, simple.

Fragmentele de ceramică de la Probota sînt o confirmare arheologică a aspectului luxos al monumentului, care corespunde perfect cu importanța mănăstirii încă din prima jumătate a veacului al XV-lea, așa cum reiese ea din documentele vremii. Privită astfel, Probota ne apare ca stînd alături de mănăstirea Neamțului, ctitorie tot din veacul al XIV-lea, de care Ștefan cel Mare s-a ocupat în mod cu totul deosebit în tot cursul domniei sale.

CORINA NICOLESCU și FLORENTINA JIPESCU

MONUMENTE MUSULMANE CIVILE ȘI RELIGIOASE DIN ORAȘUL BRĂILA

Brăila, port la Dunăre și centru industrial, este unul din cele mai vechi orașe de pe teritoriul Țării Romînești. Dacă afirmațiile cum că Brăila ar fi fost așezare romană, oraș bizantin, centru comercial activ în secolul al X-lea și republică comercială în secolul al XII-lea [1], nu sînt sprijinite de mărturii documentare indubitabile, sigur este că în anul 1368, dată la care Vlaicu-vodă acordă un privilegiu negustorilor brașoveni [2], Brăila era o așezare comercială importantă. Din interese strategice și economice, Brăila a fost încorporată imperiului otoman în 1540 [3]. Întreruptă de vremelnice cuceriri ale orașului și citadelei — în 1573 de Ioan vodă cel Cumplit, în 1595 de oștirea lui Mihai Viteazul, în 1658 de Mihnea vodă, în 1711, 1770 și 1808 de către armatele rusești [4] — stăpînirea turcească s-a menținut la Brăila pînă în 1828, dată la care orașul întreg a fost luat cu asalt de căte oștirea rusă. În 1829, conform prevederilor tratatului de la Adrianopole, raiaua și orașul Brăila au fost înapoiate Țării Romînești, după ce a fost dărîmată fortăreața [5]. Între 1829 și 1834 orașul a fost reconstruit după planul de sistematizare, întocmit din ordinul generalului Kisselef, după modelul celui din Odessa [6].

---

[1] Const. C. Budeanu, *Un pod existent pe Dunăre la Brăila*, Brăila, 1887, 12 p.

Maiorul D. Pappazoglu, *Călăuză pe riul Dunări sau essactă descriere a părții drepte și stînge a acestui fluviu, istorică, politică și comerțială, culesă fiind din mai mulți istorici antici și moderni*, București, 1863, p. 44—46.

Tocilescu, în S. Semilian, *Istoricul presei brăilene de la 1839 pînă la 1926 cu aspecte din trecutul politic, economic, comercial și cultural al Brăilei*. Brăila, 1927, p. 18.

[2] Hurmuzaki, vol. I, partea a II-a, p. 144—145.

[3] N. Iorga, *Cînd, cum și de ce s-a luat Brăila de către Turci?*, în *Analele Brăilei* (1933), nr. 1, p. 3—5.

Data de 1544, indicată de Bălcescu și reprodusă de Ionescu Luca, prefectul județului Brăila, în *Statistica generală a județului Brăila pe anul 1887, de cîteva note geografice-istorice și administrative asupra comunelor*, Brăila, 1888, p. 4, nu este corectă.

Iulian Delescu, B. Demetrescu Oprea și N. Th. Vilcu, *Dicționar geografic al județului Brăila*, București, 1894, p. 62.

[4] Grigore Ureche Vornicul și Simion Dascălul, *Letopisețul Țării Moldovei pînă la Aron Vodă* (1359—1595), Craiova, 1934, p. 157.

N. Bălcescu, *Opere*, București, 1953, vol. II, p. 59.

Miron Costin, *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace*, București, p. 200.

Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacicen Geschichte mit kritischer Fraeyheit entworfen von . . .*, Viena, 1781, vol. I, p. 369.

P V. Ciceagov, *Memorii*, în Gheorghe Bezviconi, *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, București, 1947, p. 185.

[5] I. C. Filitti, *Primii ani de organizare a Brăilei după eliberarea de sub Turci*, în *Analele Brăilei*, 1930, nr 1, p. 1—24, 4—6.

[6] I. C. Filitti, *op. cit.* p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

S-au purtat discuţii aprinse pentru a se stabili dacă numele oraşului — pronunţat Ibrail de turci, Brailov de ruşi, Proilava de greci — provine din elinescul «proheilon», celticul « braia», slavonescul « branila» sau romînescul « brae» [1]; s-au scris studii temeinice despre primele veacuri de stăpînire romînească şi s-a acordat o deosebită atenţie istoricului Brăilei după 1829 [2].

Perioada turcească a oraşului a rămas însă puţin cunoscută, lipsind în primul rînd documentarea internă — otomană ; între materialele trimise cercetătorilor romîni de către autorităţile turceşti după primul război mondial, nu se găsesc date referitoare la Brăila; nici documentele din arhivele Veneţiei, Braşovului şi Bistriţei [3] nu dau prea multe detalii. Ştirile ce le avem provin

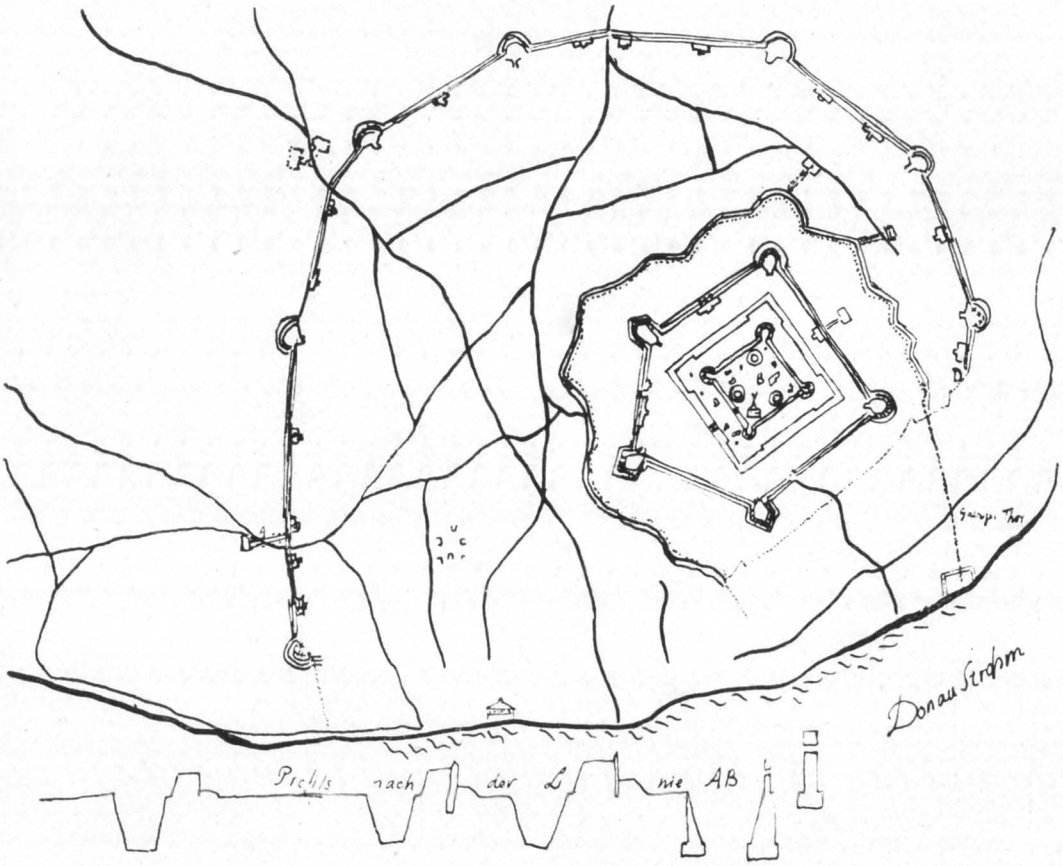


Fig. 1. — Planul austriac (aproximativ) al oraşului Brăila, realizat în 1789—1790 pe baza indicaţiilor unor spioni (Grundriss der Festung Brăila wie solche anno 1788 und 1789 in defensiven Stand gesetzt wurde und sich noch befindet böfische Kund. Aufbau, Vermatti gezeichnet 1790), în Ing. Gh. T. Marinescu, *Brăila veche, stampe, planuri, hărţi, album comemorativ*, Brăila, 1929, XIX, 40 p.+32 stampe, planuri, hărţi

---

[1] A. Milea Bănică, *Proila(va)*, Brăila, 1932, 11 pag.

I. Biletchi-Albescu, *Din vechea toponimastică a Romîniei, Berivoii, Suceava, Brăila*, în *Orpheus*, 1928, Craiova, nr. 1, p. 1—13.

S. Semilian, *op. cit.*, p. 104.

N. Iorga, *Dunărea romînească*, în *Analele Brăilei*, 1934, nr. 1, p. 1—14.

[2] N. Iorga, *Cei dintîi ani în noua Brăilă romînească* (1832—66), *istorie şi documente pentru o sută de ani de la întemeierea oraşului*, Bucureşti, 1929, p. 123—127.

I. C. Filitti, *op. cit.*

Gh. Mihăilescu, *Importanţa comercială a Brăilei de la întemeiere pînă la căderea sub turci şi relaţiile ei cu Braşovul (epoca 1358—1540)*, în *Analele Brăilei*, 1935, nr. 1, p. 11—30.

[3] N. Iorga, *Unde e istoria Brăilei?*, în *Analele Brăilei*, 1929, nr. 2—3, p. 2—5.

Gh. T. Marinescu, *Cercetări asupra trecutului istoric brăilean ; Brăila veche în descrierile călătorilor străini* (I), în *Analele Brăilei*, 1929, nr. 4—5—6, p. 44—49.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

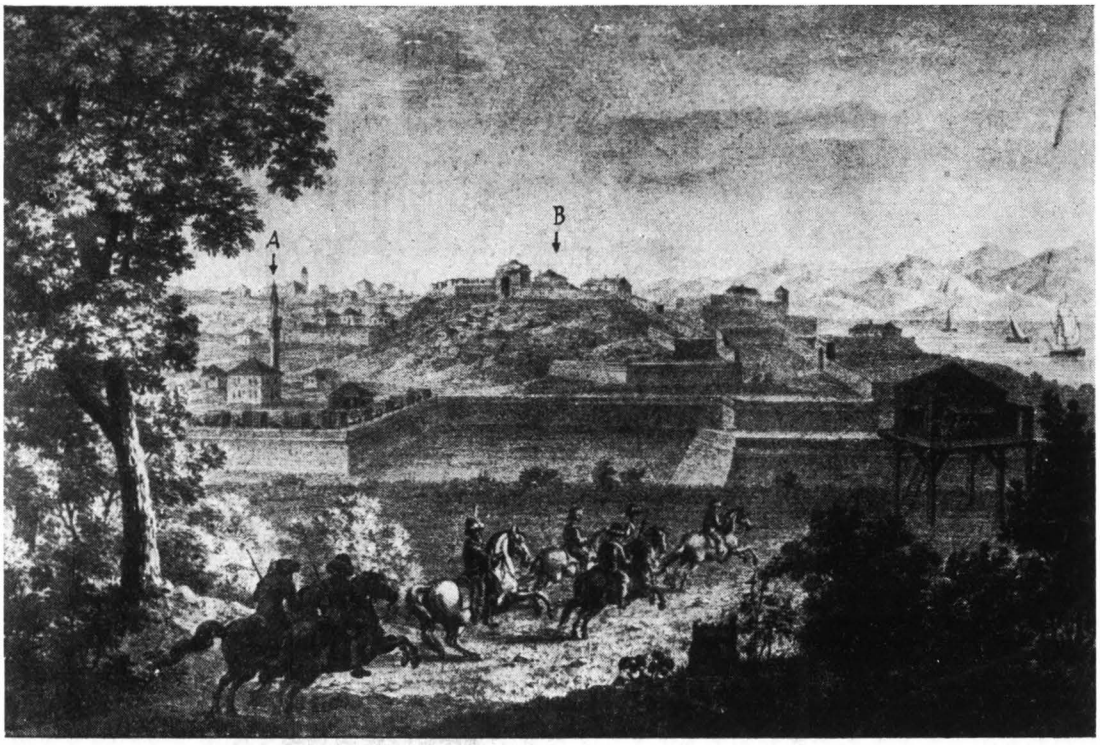


Fig. 2. — Imaginea oraşului Brăila în: Alt. Jacob, *Donauansichten vom Ursprung bis zum Ausflusse ins Meer sammt einer Donaukarte herausgegeben von Adolph Kunike, begleitet von einer topographisch-historisch-ethnographisch-pitoresken Beschreibung von dr. Georg Carl Borromäus Rumy*, Wien Litho A. v. Saar 1826, 42 p., în 40 + 1 hartă + 264 planşe, pl. CCLV. A) Biserica Sf. Arhanghel Mihail; B) Citadela

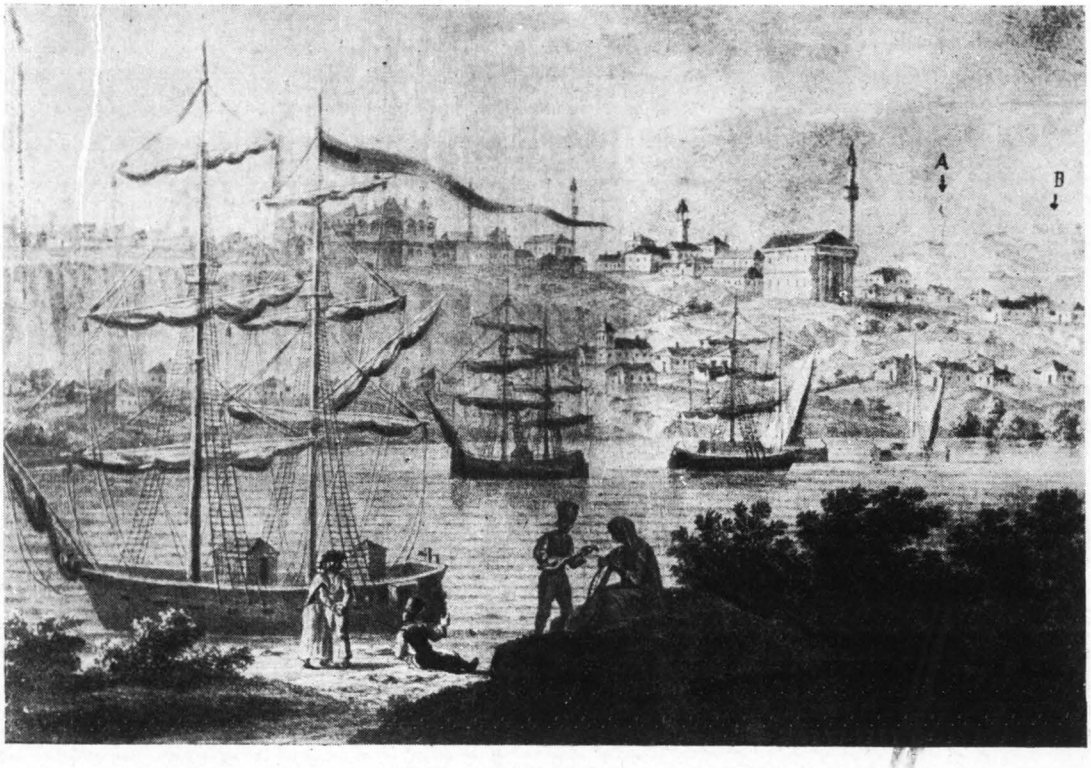


Fig. 3. — Citadela Brăilei cu redutele exterioare, în: Alt. Jacob, *op. cit., pl. CCLVI.*
A) Biserica Sf. Arhanghel Mihail; *B)* Citadela

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din cronicarii noştri [1], din descrierile destul de sumare ale călătorilor străini [2], din însemnările militarilor ruşi şi ale observatorilor străini la luptele ruso-turce [3].

Lipsa de documente, limitarea aproape exclusivă a ştirilor existente la aspectul militar şi comercial al Brăilei turceşti, transformarea radicală a oraşului după 1829, legată de o distrugere masivă a construcţiilor turceşti, ce supravieţuiseră repetatelor asedii şi cuceriri, nepăsarea edililor burghezi ai Brăilei, care au permis irosirea unor comori de artă musulmană la Brăila, numai pentru că aceste comori au fost pe nedrept considerate ca străine de problematica artei feudale romîneşti, toate acestea au dus la situaţia de astăzi, cînd — pentru toată această perioadă — nu mai dispunem decît de puţine clădiri, urme şi detalii, ce fac anevoioasă şi incompletă orice încercare de reconstituire. Cu excepţia lui N. Iorga, care a menţionat cîte ceva despre valorile artistice ale Brăilei musulmane în articolul *Moschei pe pămîntul romînesc* [4], nici un istoric de artă nu a studiat oraşul turcesc Ibrail. Prezenta contribuţie urmăreşte să împlinească măcar parţial această lipsă.

După remarca lui Sienawski [5], Brăila era în momentul încorporării la imperiul

---

[1] Miron Costin, *op. cit.*

Gr. Ureche, *op. cit.* etc.

[2] Franz Joseph Sulzer, *op. cit.*

P. V. Ciceagov, *op. cit.*

Graf Feodor Karaczay, *Beiträge zur europäischen Länderkunde: die Moldau, Walachey, Bessarabien und Bukovina, neueste Darstellung dieser Länder, nebst Kupfern, verschiedene Trachten derselben vorstellend*, Viena (f. d., după 1817, înainte de 1828), 96 pag.

Emilia Cioran, *Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiochia, în Ţerile Romîne* (1653—1668), Bucureşti, 1900, 269 (-272) pag.

F. Recordon, *Lettres sur la Valachie ou observations sur cette province et ses habitants, écrites de 1815 à 1821, avec la relation des derniers événements qui y ont eu lieu*, Paris, 1821, 154 pag.

Thibaut Lefebvre, *Etudes diplomatiques et économiques sur la Valachie*, ed. II, Paris (f. d., între 1856 şi 1859), 372 pag.

La Mottraye, *Voyage du Sr . . . en Europe, Asie et Afrique: où l'on trouve une grande variété de recherches géographiques, historiques et politiques, sur l'Italie, la Grèce, la Turqnie, la Tartarie, Crimée et Nogaye, la Circassie, la Suède, la Laponie, etc . . . avec des remarques instructives des relations fidèles, ouvrage enrichi d'un grand nombre de cartes, plans et figures*, la Hague, 1772, 2 vol.

Ruggiero Giuseppe Boscovich, *Giornale di un viaggio da Constantinopoli in Polonia*, Bassano, 1784, 231 pag.

Jacob Elsner, *Fortsetzung der neuesten Beschreibung der griechischen Christen in der Turkey, Zusätze und Erläuterung*, Berlin, 1747, 462 pag.

Wojciech Miastkowki, *Dyaryusz Legacyej do Turek . . droga od wyazdu z Kamiena asz do prorotu*, în Panaitescu P. P., *Călători poloni în ţările romîne*, Bucureşti, Acad. Rom., *Studii şi cercetări*, XVII, 1930, 271 pag.

L. Hubert, *Zatargi Polaki z Turcya po 1667 roku*, în Panaitescu P. P., *op. cit.*

Herrn Jennes, *Reisen nach St. Petersburg, einem Theile von Deutschland, Frankreich, Kroatien, Slavonien Italien, der Moldau, Wallachey, Siebenbürgen und Ungarn, nebst einem Reise-Journal der Donaufahrt von Esseg bis ans Schwarze Meer*, Pesta, 1888.

C. Struve, *Voyage en Krimée, suivi de la relation de l'ambassade, envoyée de Pétersburg à Constantinople en 1793, publiée par un jeune Russe, attaché à cette ambassade*, în Gheorghe Bezviconi, *op. cit.*

Lauterer, *Descrierea Brăilei şi a Galaţiului, la 1782, împreună cu Dunărea de la Hîrşova pînă la Galaţi*, în Gh. T. Marinescu, *Informaţii asupra trecutului istoric al Brăilei* — extras din cărţile în care e menţionată Brăila în *Analele Brăilei*, 1932, nr. 2—3, p. 158—163.

Georg Carl Borromaus Rumy, *Topographisch- historisch- ethnographisch- pitoreske Beschreibung der Donauansichten vom Ursprung bis zum Ausflusse in's Meer, Ansichten von Alt Jacob, Litho A. V. Saar, sammt einer Donaukarte herausgegeben von Adolph Kunike*, Viena, 1826, vol 2.

[3] Moltke, *Campagnes des Russes dans la Turquie d'Europe en 1828 et 1829*, traduit par Demmler, Paris, 1854, vol. I, 251 pag.

Al. Langeron, *Jurnalul războaielor făcute în serviciul Rusiei de la 1790 de generalul comite . . .*, în *Documente privitoare la istoria Romînilor*, urmare la colecţia lui Euxodiu de Hurmuzaki, vol. III, supl. 1, documente culese din arhivele Ministerului Afacerilor străine din Paris de A. I. Odobescu, 1889 p. 70—390.

[4] Publicat în *Bul. Com. Mon. Ist.*, 23, 1929, p. 184—187.

[5] N. Iorga, *Cînd, cum şi de ce s-a luat Brăila de către Turci.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

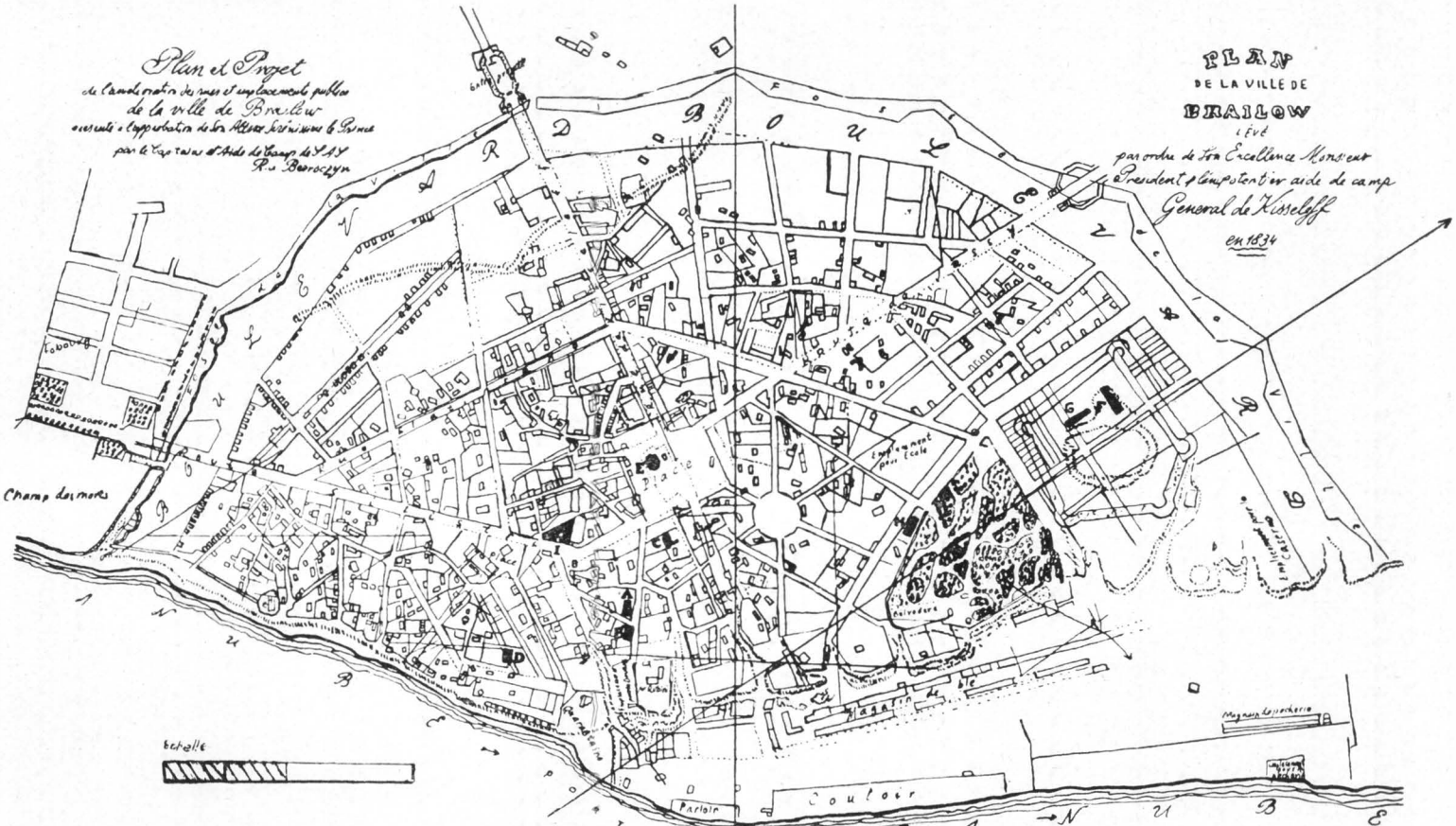


Fig. 5. — Planul oraşului Brăila şi proiectul de sistematizare executat de cpt. Berroczyn în 1834 din ordinul generalului Kisseleff, din dos. nr. 9/1834 Brăila de la Arhivele Statului. *A.* Casa din str. Rubinilor 7; *B.* Château des Fleurs; *C.* Casa din str. Rubinilor 16; *D.* Casa din str. Mărăşti 11; *E.* Biserica Sf. Arh. Mihail; *F.* Poliţia şi arestul — fosta moscheie «[illegible]»; *G.* [illegible]; *H.* Casa din str. Filimon Sîrbu 12; *I.* Hanul roşu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

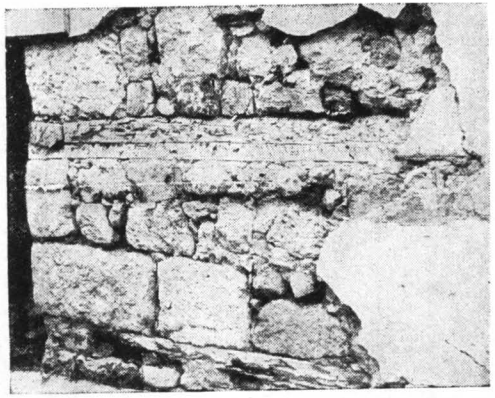


Fig. 4.—Zidurile clădirii din str. Florilor 6, denumită «Château des Fleurs» construită între 1829 şi 1834

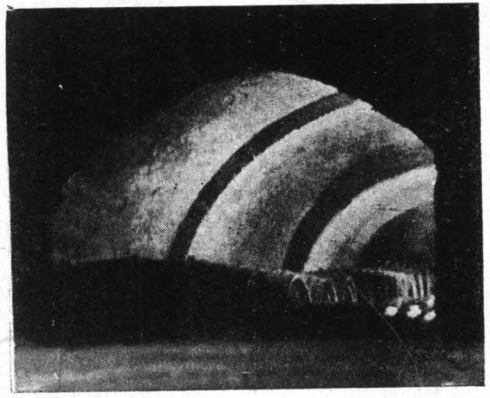


Fig. 6. — Pulberăria «nouă» de sub casa din str. Cetăţii 31

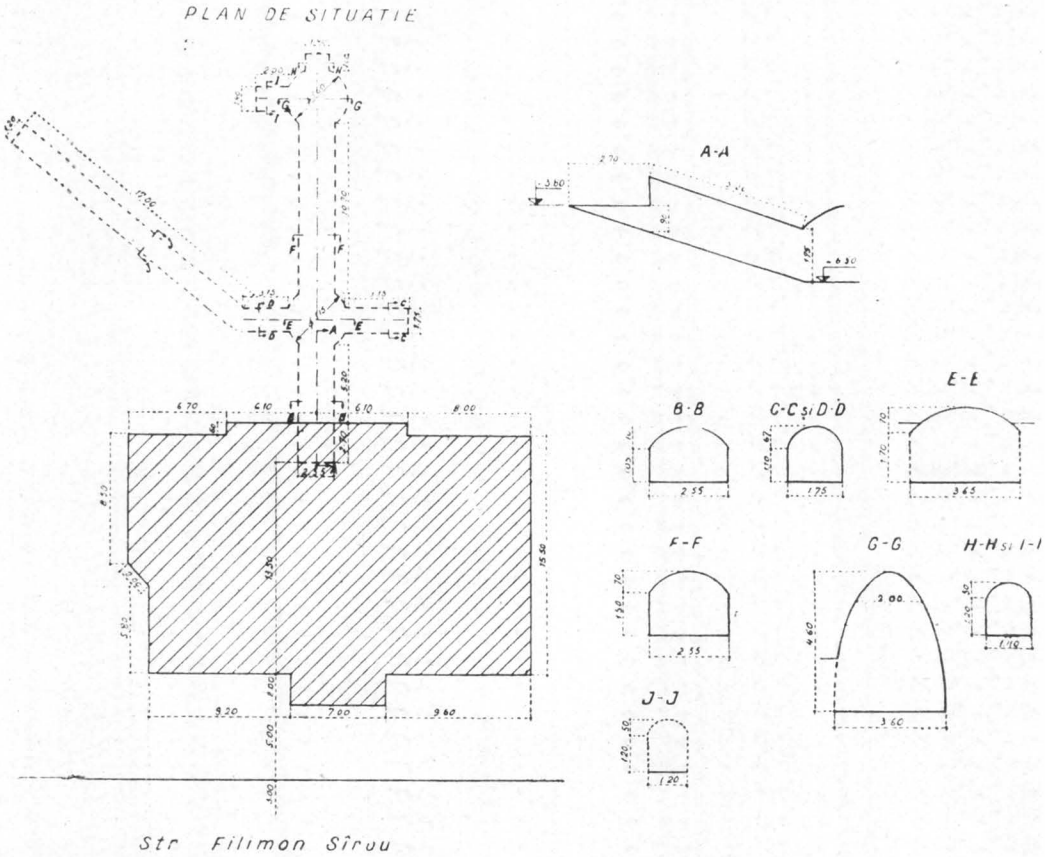


Fig. 7. — Planul şi secţiunile hrubei de sub imobilul din str. Filimon Sîrbu 12

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

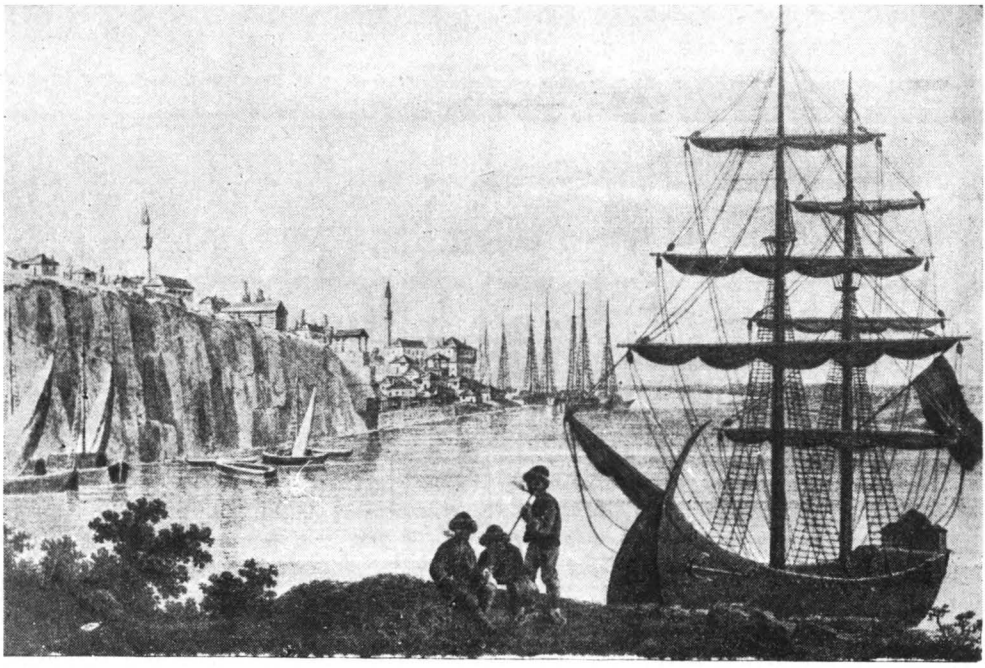


Fig. 8. — Partea de sud a oraşului Brăila în 1826, în Alt. Jacob, *op. cit.*, planşa CCLVII

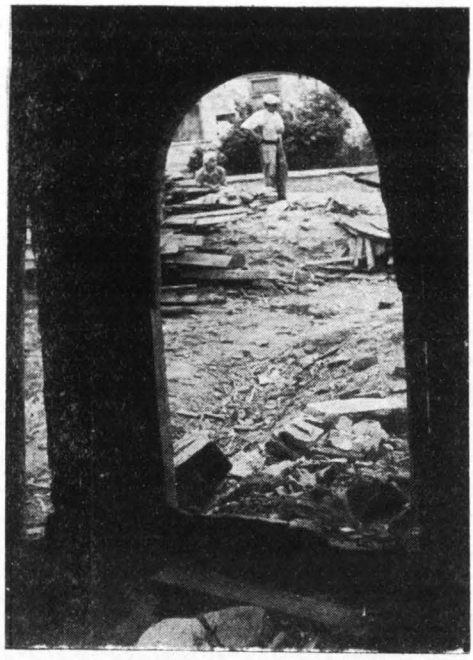


Fig. 9.—Uşă originală a imobilului din str. Rubinilor *7, scoasă la iveală în timpul dărîmării imobilului*

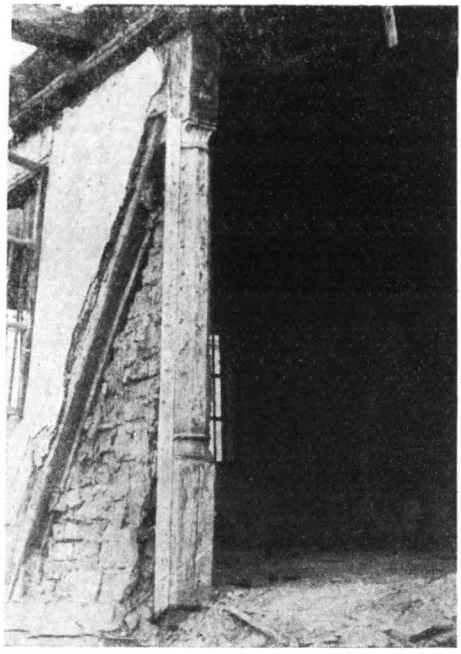


Fig. 10. — Stîlp al pridvorului casei din str. Rubinilor *7*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

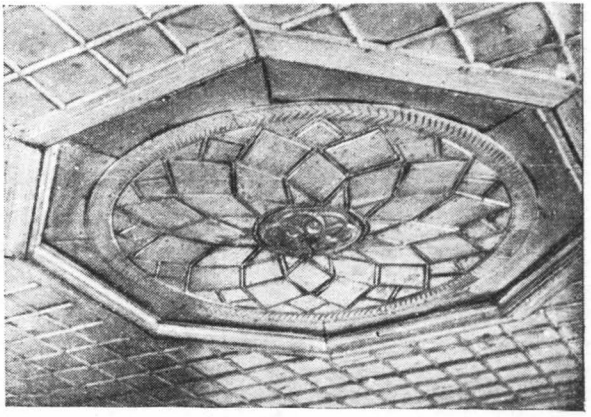


Fig. 11. — «Göbec»-ul plafonului din camera mare a imobilului din str. Rubinilor 7

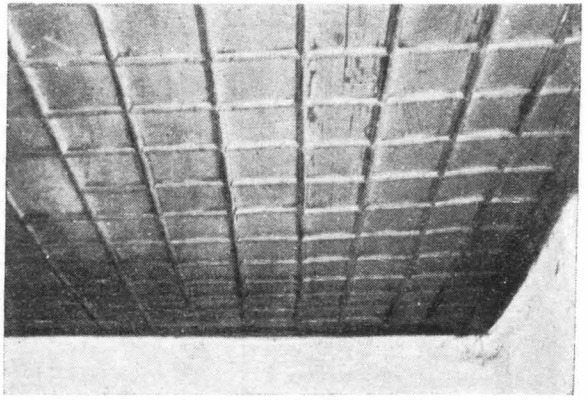


Fig. 12. — Plafonul ornamentat cu baghete de lemn al «avlu»-ului casei din str. Rubinilor 7

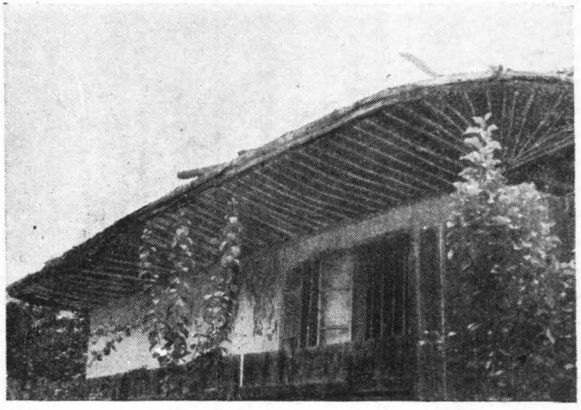


Fig. 14. — «Saciac»-ul casei din str. Rubinilor 7

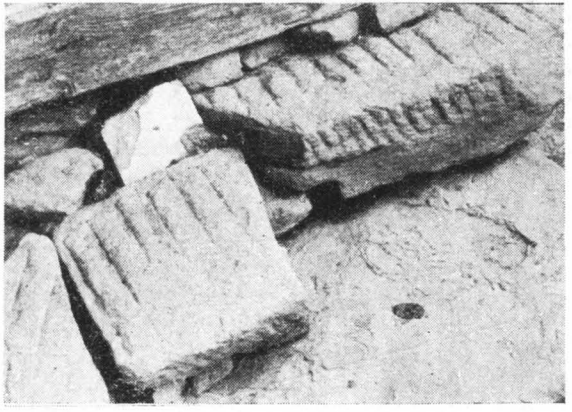


Fig. 16. — Casa din str. Mărăşti 11, treapta scării pridvorului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

otoman «o cetate mare și bogată». În 1573, cînd citadela rezistînd, numai orașul a fost ars de trupele moldovenești, atacatorii au realizat o pradă copioasă de obiecte de aur, argint și mărgăritar [1]; și mai bogate

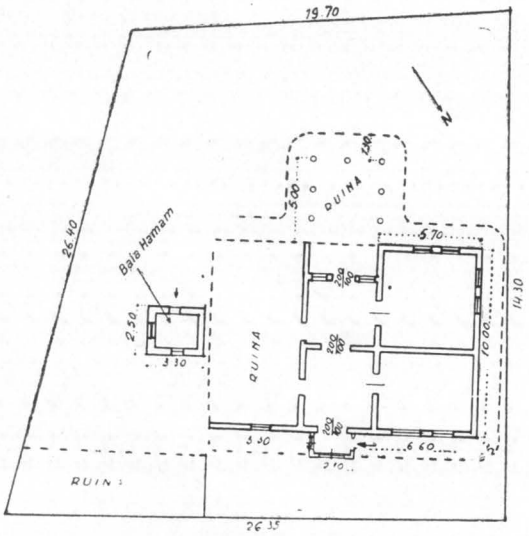


Fig. 13. — Planul de amplasament și planul construcției din str. Rubinilor 7

au fost capturile oștilor lui Mihai Viteazul din oraș și citadelă [2]. În secolul al XVII-lea sînt menționați ctitori romîni din Brăila, în secolul al XVIII-lea mari comercianți străini în oraș [3].

După cucerirea și arderea orașului de către ruși în 1711, refacerea este la început lentă, dar mai tîrziu Brăila devine iarăși un centru important, după cum au remarcat: Boscovich în 1761, Lauterer în 1782 și Jenne în 1786 [4]. Karacsay în 1817, Rumy în 1826 apreciază populația

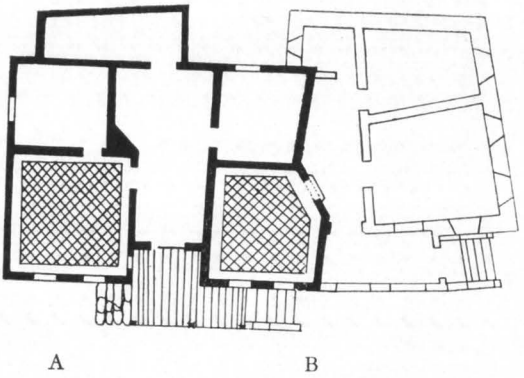


Fig. 15. — Casă turcească din str. Mărăști 11.
A) Casă din 1785; B) Adăogiri tîrzii

Ibrailei la 30 000; în 1828 Moltke indică populația ca fiind de 40 000, din care 7—8000 reprezentînd garnizoana [5]. Prin Brăila se scurgeau multe din bunurile exportabile ale ambelor principate; tot aici rezida nezîrul însărcinat cu primirea tributului și zaherelei către Poartă [6], iar dinainte de 1590 ființa în oraș mitropolia ortodoxă a Proilavei, ce a deservit pînă în 1829 ierarhia bisericească din raialele de pe Dunăre, Nistru și din unele ținuturi de sub stăpînirea otomană de la nordul

---

[1] Ureche, *op. cit.*, p. 157.

[2] N. Bălcescu, *op. cit.*, vol. II, p. 59.

[3] Emilia Cioran, *op. cit.*, p. 3, 266.

Boscovich, *op. cit.*, p. 91.

Gh. Mihăilescu, *Populația Brăilei, studiu de etnografie dinamică și statică*, în *Analele Brăilei*, 4, 1932, nr. 2—3, p. 106—137.

Gh. T. Marinescu, *Brăila veche, schiță a evoluției istorice*, Brăila, 1930, p. 28—33.

N. Iorga, *Din viața socială a Brăilei sub Turci*, în *Memoriile secțiunii istorice a Academiei Romîne*, vol. XIV, seria III, mem. 3, București, 1933.

[4] La Mottraye, *op. cit.*

Lauterer, *op. cit.*, p. 162—163.

Jenne, *op. cit.*

Boscovich, *op. cit.*, p. 91.

[5] Karaczay, *op. cit.*, p. 83.

Moltke, *op. cit.*, p. 83—105.

Rumy, *op. cit.*, p. 39.

[6] Recordon, *op. cit.*, p. 33—34.

Sulzer, *op. cit.*, p. 369.

Gh. T. Marinescu, *op. cit.*, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mării Negre [1]. Importanța și prosperitatea Brăilei turcești s-a oglindit și în monumentele de arhitectură militară, civilă și religioasă ale vechiului oraș.

Inima orașului a fost citadela, durată în piatră încă din anul 1540 [2], mărită apoi, completată cu diferite incinte — din care abia cea de pămînt și nuiele din 1788 a apărat întregul oraș [3]; această fortăreață, astăzi dispărută, cu excepția unor vestigii în și sub malul de lut pe care se ridica cetatea este relativ bine cunoscută prin mărturii documentare. În 1573 și 1595, fortul de zid era completat de un gard de nuiele și de un șanț [4], Din explicațiile adăugate planului austriac din 1789—1790 (fig. 1), alcătuit pe baza indicațiilor unor spioni, rezultă că la acea dată fortăreața avea patru incinte: în centru una pătrată de zid, cu bastioane circulare la colțuri, adăpostind: pulberăria, magazia cu provizii, cazărmile ienicerilor, o moscheie și trei fîntîni; cea de a doua incintă era tot de zid și înconjurată de un șanț; între aceste două ziduri se aflau casele comandanților ienicerilor; a treia incintă, din parapet, gard de nuiele și șanț, era pentagonală, cu cinci bastioane și mai multe redute exterioare. Cea de a patra incintă, tot din parapet, gard de nuiele și șanț, avea o pre-

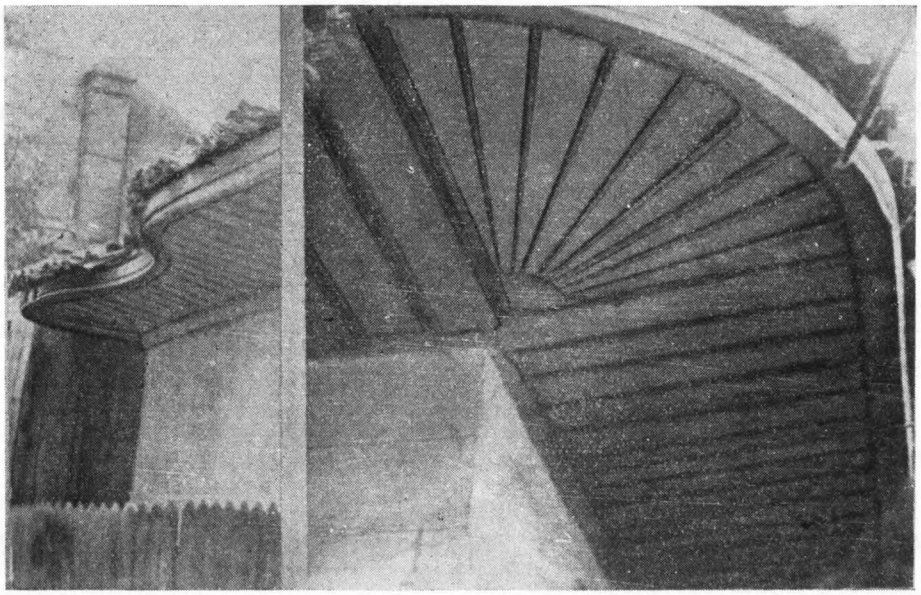


Fig. 17. — Casa din str. Orientală 51; detalii « saciac »

[1] Nae Vasilescu, *Orașul și județul Brăila, odinioară și azi, schițe istorice și administrative, publicate cu ocazia expoziției naționale din 1906*, Brăila, 1905, p. 39 și urm.

Luca Ionescu, *op. cit.*, p. 4.

D. Russo, *Studii istorice greco-romîne*, București, 1939, vol. I, p. 247—285.

N. Iorga, *Cei dintîi ani . . ., p.* 20.

I. Manafu, *Mitropolia Proilavei*, în *Analele Brăilei*, 11, 1939, nr. 1, p. 5—17.

N. Iorga, *Cîteva legături romînești descoperite la biserica Sft. Spiridon din Brăila*, în *Analele Brăilei*, 6, 1934, nr. 1, p. 15—17.

N. Iorga, *Din trecutul istoric al orașului Brăila*, conferință ținută la Brăila în ziua de 21 mai 1922 pentru deschiderea ciclului de conferințe organizat de biblioteca « Petre Armencea », Brăila, 1926, 32 pag.

Jacob Elsner, *op. cit.*, p. 4.

[2] N. Iorga, *Cînd, cum și de ce s-au luat Brăila de către Turci.*

[3] Mihail Popescu, *Cetățile turcești dimprejurul principatelor romîne*, Craiova, 1927, 12 pag., extras din *Bul. Com. Mon. Ist.*, Craiova.

[4] Grigore Ureche, *op. cit.*, p. 157.

Miron Costin, *op. cit.*, p. 200.

N. Bălcescu, *op. cit.*, p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

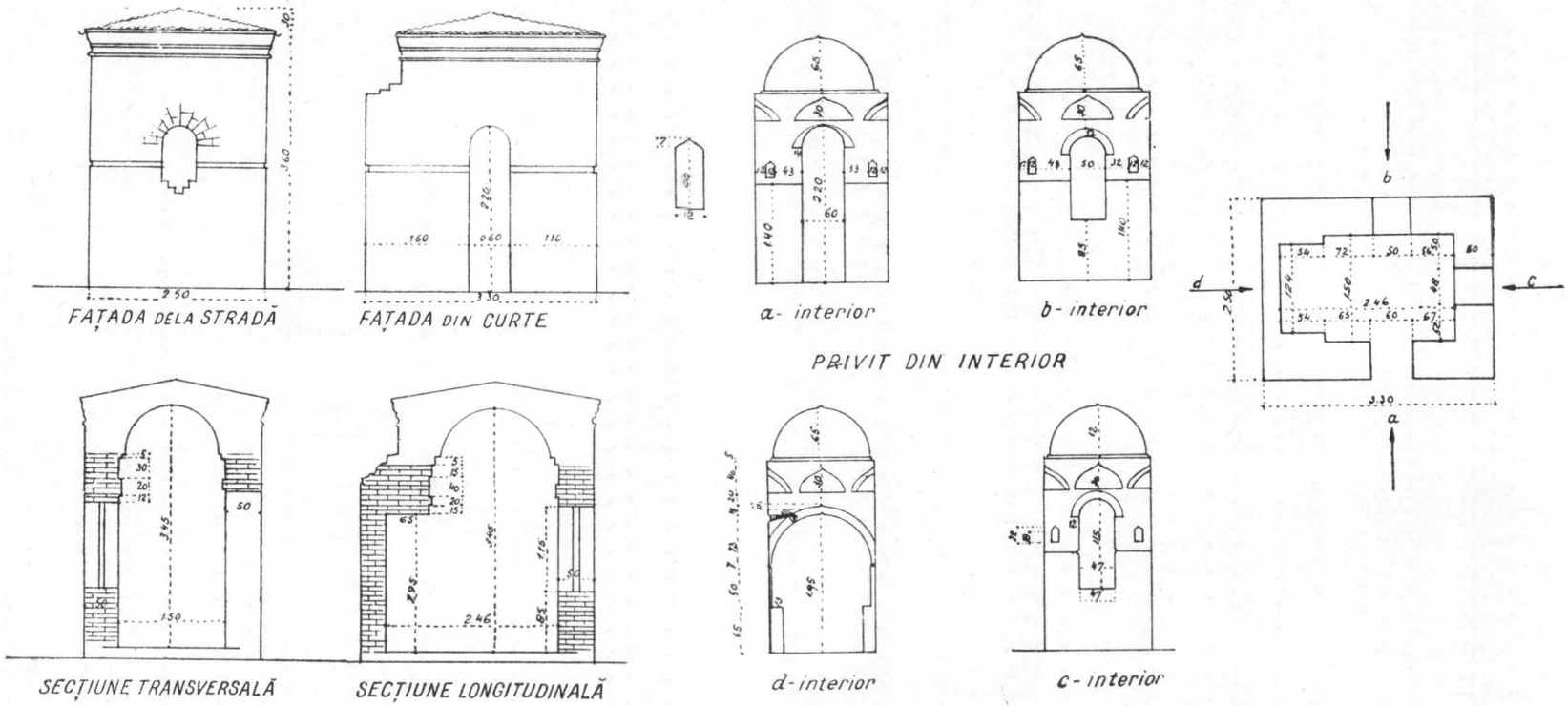
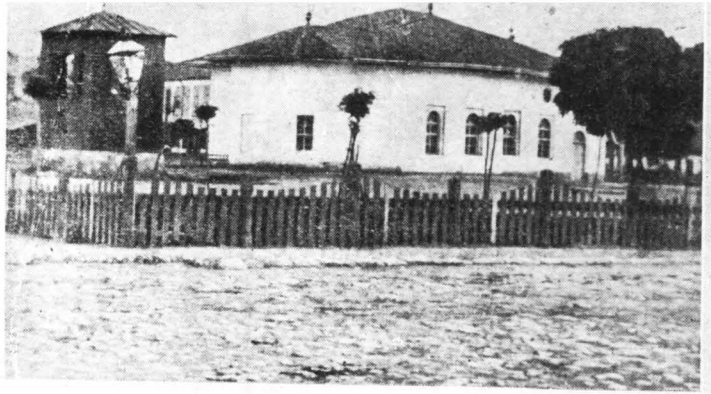
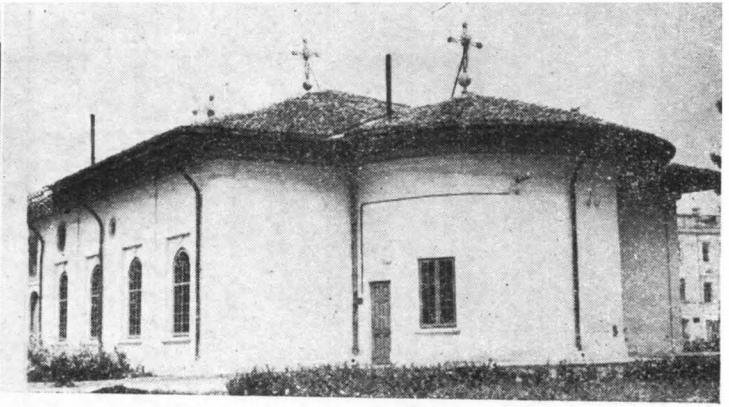


Fig. 18. — Relevele băii « hamam » din str. **Rubinilor 7**

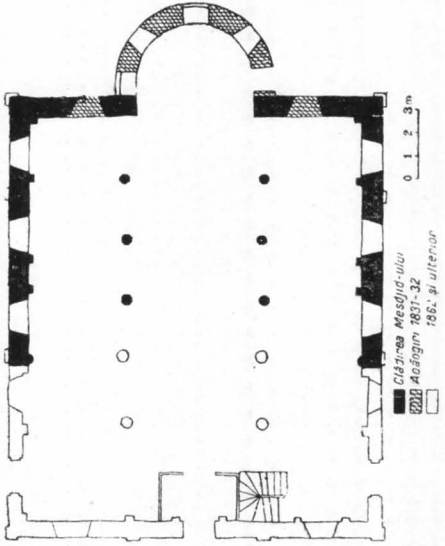
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



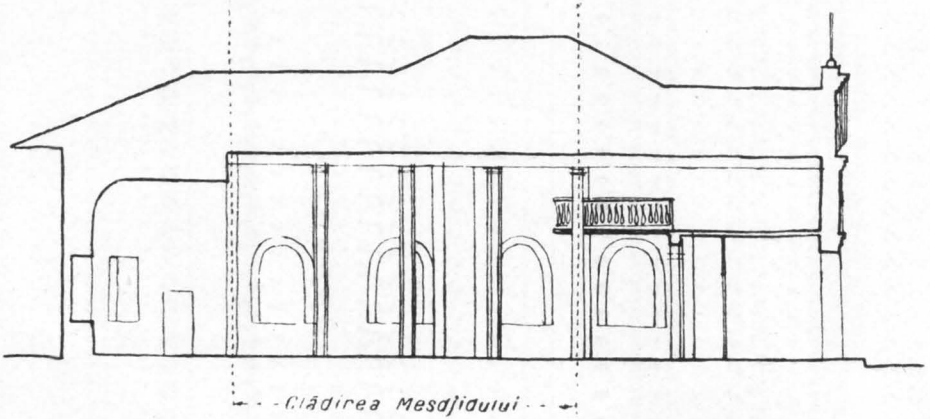
a) vedere de după anul *1862*.



b) vedere actuală.



c) plane.



d) secțiune.

Fig. 19. — Biserica Sf. ***Arhanghel Mihail***

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lungire pe sub mal, pînă la albia Dunării; între 1808 și 1810 rușii întăresc această din urmă parte a fortificațiilor [1]. În 1821 turcii refac și întăresc toate incintele și în special cea de a cincea, a orașului propriu-zis — mult exterioară celorlalte patru, asigurînd fiecăreia o escarpă de cel puțin 2 m [2].

În 1826 orașul întărit era gata de apărare, după cum rezultă și din imaginile prinse de Alt (fig. 2 și 3), ceea ce nu a putut împiedica căderea rapidă cu ocazia asediu-

« Château des fleurs » (fig. 4), ce apare deja ca un edificiu « de mîna întîi » pe planul din 1834 al orașului (fig. 5). În legătură cu fortăreața era și « fortul stelat » de la nordul orașului, realizat din parapet, gard de nuiele și șanț, lucrare militară, ce mai putea fi distinsă în plin cîmp, pe la 1910 [4].

Sub locul pe care se ridicase citadela și sub vechiul oraș sînt și astăzi numeroase hrube de mărimi diferite, îngrijit zidite, unele întinzîndu-se cîte 20—30 m și mai

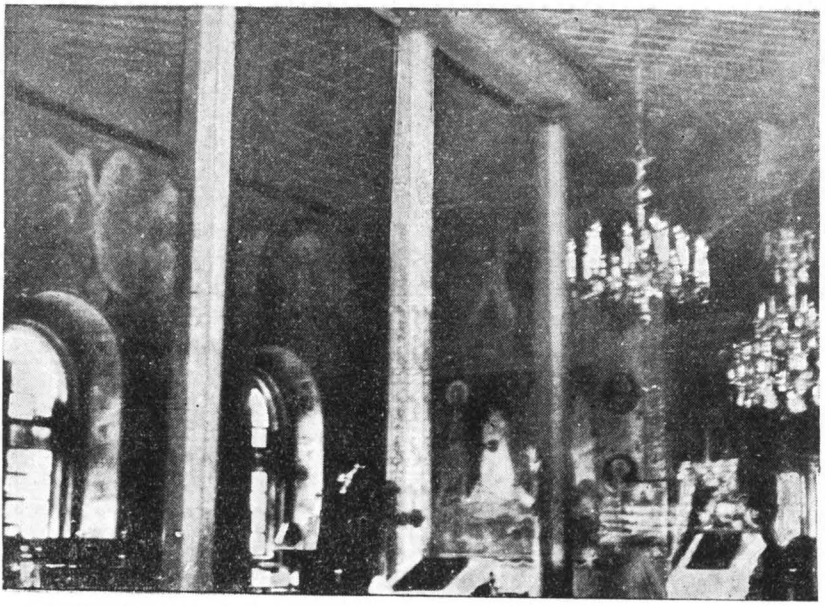


Fig. 20. — Pilaștrii de lemn din interiorul bisericii

lui din 1828. Pentru dărîmarea fortificațiilor s-au planificat, în 1829, 3000 de salahori timp de 40 de zile; demolarea a durat însă mai mult neputîndu-se asigura zilnic efectivul necesar [3]. O parte din pietrele cetății a fost utilizată la construirea noilor clădiri, ca de pildă la cea a cabaretului

mult, uneori în 2 etaje suprapuse, la o adîncime de 3—8 m sub nivelul solului. Pe lîngă explicația justă că majoritatea acestor hrube au fost în legătură unele cu altele și au constituit lucrări cu caracter precumpănitor militar [5], circulă și versiunea romantică, cum că fragmentele exis-

---

[1] Gh. T. Marinescu, *Brăila veche, stampe, planuri, hărți, album comemorativ*, Brăila, 1929, p. XVII și urm.

[2] Rumy, *op. cit.*

Moltke, *op. cit.*, cap. V.

Langeron, *op. cit.*, p. 114 și urm.

[3] Mihail Popescu, *Dărîmarea cetății Brăila*, în *Analele Brăilei*, 1934, nr. 1, p. 21—28.

[4] Colonel C. G. Demetriade, *Asediul din 1829 al cetății Brăila, compilație de pe memoriile mareșalului von Moltke, care a asistat la luptele ruso-turce de atunci*, în *Analele Brăilei*, 1929, nr. 2—3, p. 30—44.

[5] Nae A. Vasilescu, *Orașul și județul Brăila, odinioară și azi*, Brăila, 1900, p. 38.

N. Iorga, *Cei dintîi ani . . .*, p. 34.

Demetriade, *op. cit.*

Langeron, *op. cit.*, p. 165.

Iulian Delescu, *op. cit.*, p. 63.

I. Manafu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tente de subterane ar fi constituit numai legături între anumite case, slujind fetelor căutate de ieniceri să se refugieze la vecini. Mărturia asediatorilor este categorică. Langeron [1], precizează că se ajungea din cetățelă la fortificațiile exterioare printr-o cale săpată sub pămînt. După 1829 însă, dată la care locuitorii au început să astupe « pămîntul bolnav » în vederea noilor construcții aliniate [2], iar străzile recent trasate au fost consolidate prin umplerea subteranelor, ce treceau sub ele, nu au mai rămas în ființă decît porțiuni fragmentare. Anumite secțiuni, special amenajate ca magazii pentru obiecte de valoare, alimente, pulbere și arme, au slujit și drept adăpost împotriva canonadei, avînd în vedere vulnerabilitatea caselor turcești obișnuite, sprijinite în stîlpi de lemn și acoperite — la Brăila cu paie și stuf [3]. Extensiunea subteranelor se explică și prin faptul că terenul exclusiv lutos al cetățelei și orașului era mai ușor de escavat. Intrarea principală în complexul subteranelor, ce se afla în interiorul primei incinte, se găsea la colțul dintre str. Cetățelei și str. Cazărmii, fiind indicată pînă în 1888 de o poartă de fier, ce o străjuia [4].

O secțiune deosebit de bine lucrată, spațioasă și aerisită prin multiple răsuflători, era pulberăria « nouă » (fig. 6), situată în preajma celei de a doua incinte; aceasta s-a păstrat în bună stare, întinzîndu-se la 3 m sub nivelul solului, pe o lungime de 54 m, avînd o lățime de 6,75 m și o puternică boltă în plin centru, înaltă de 4,75 m. Această hrubă se întinde sub imobilul din str. Cetății 31, sub stradă și pînă sub casa de la nr. 30. Cu ocazia unor lucrări de amenajare în 1940 s-au mai găsit ghiulele turcești și praf de pușcă descompus [5]. Această magazie a înlocuit pulberăria veche, aruncată în aer printr-un accident în 1810, în timpul ocupației ruse [6]. Această primă

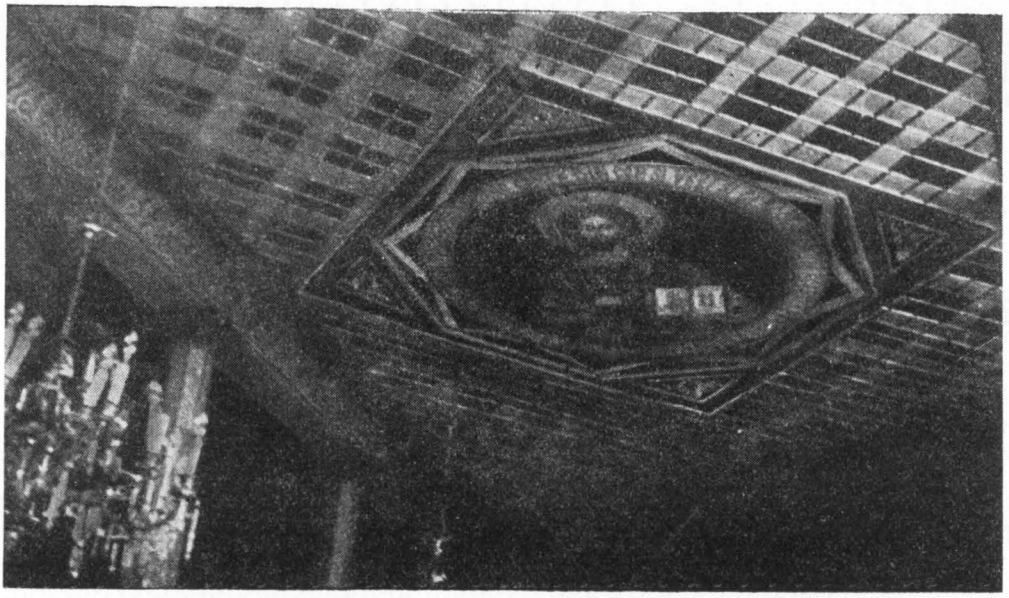


Fig. 21. — Centrul tavanului bisericii

[1] Langeron, *op. cit.*, p. 165.

[2] N. Iorga, *Cei dintîi ani . . .*, p. 34.

[3] Nae A. Vasilescu, *Schițe, documente și însemnări din orașul și județul Brăila, scrise cu ocazia împlinirii a un veac de stăpînire romînească, 1829—1929*, Brăila, p. 6—7.

Moltke, *op. cit.*

N. Iorga, *Cei dintîi ani . . .*, p. 6—7, 34—35.

Mihail Popescu, *Catagrafia din 1828 a locuitorilor și venitului din orașul și județul Brăila*, Brăila, p. 5.

[4] Nae A. Vasilescu, *Orașul și județul Brăila, odinioară și azi . . .*, p. 38.

[5] Comunicat de Schilling Eduard.

[6] N. Iorga, *Din viața socială a Brăilei supt Turci . . .*, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pulberărie se găsea, după indicațiile austriece din 1780—1790, în interiorul primei incinte. În 1833 s-a făcut propunerea — de altfel respinsă din considerente umanitare — de a se înlocui clădirea șubredă a temniței de atunci, instalată în fosta moscheie din cetate, cu pulberăria « nouă », ce putea fi amenajată cu puțină cheltuială în închisoare sigură [1].

O altă hrubă caracteristică s-a păstrat în str. Filimon Sîrbu, avînd intrarea sub imobilul de la nr. 12. (fig. 7). Pe acest loc figura în planul din 1834 o clădire veche, ce se găsea apraope de fosta incintă 4 a cetăţii; din loc în loc, la întretăierea cu alte subterane, hruba are adevărate cupole. Fragmente de subterane îngrijit zidite, uneori cu etaje subpuse, se găsesc în str. Împ. Traian, nr. 5, str. Galați colț cu str. Mărășești și sub alte case, situate cam pe locul redutelor din preajma celei de a patra incinte.

Clădirile orașului erau modeste, după cum rezultă din impresiile călătorilor din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea [2], numai geamiile și clădirile oficiale fiind mai arătoase. După indicațiile mai precise ale lui Struve, Langeron și Moltke [3], și ima-

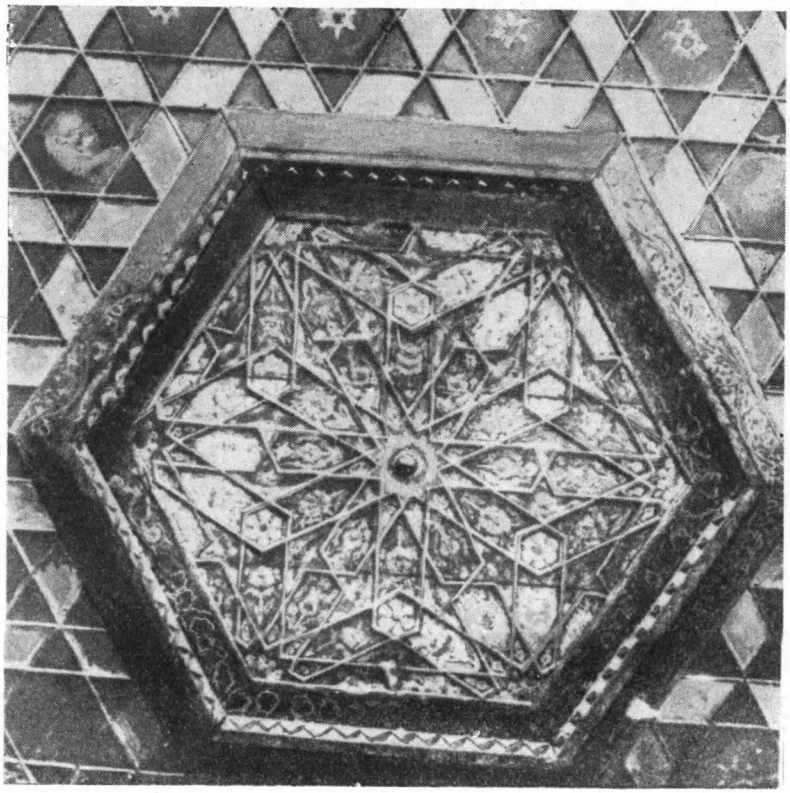


Fig. 22. — Tavan de casă turcească din Brusa, sec. XVI: gōbec hexagonal, din Arseven Celal Esad: L'art turc, op. cit.

---

[1] I. C. Filitti, *op. cit.*, p. 20.

[2] Miastkowski, *op. cit.*
Hubert, *op. cit.*
Boskovich, *op. cit.*
Emilia Cioran, *op. cit.*
Jacob Elsner, *op. cit.*
Lauterer, *op. cit.*
Jenne, *op. cit.*

[3] Struve, *op. cit.*,
Langeron, *op. cit.*
Moltke, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ginile lui Alt (fig. 2, 3 și 8), străzile erau neregulate, casele înconjurate de curți mari, așezate la întîmplare. Numai puține din aceste imobile au supraviețuit, multe pierind chiar în 1828 și anii următori, altele degradîndu-se rapid din cauza putrezirii scheletului de lemn, singura susținere a acestor construcții. În prima catagrafie romînească din 1828 apar în oraș doar 48 de familii de fruntași și în planul din 1834 numai 35 de clădiri « de mîna întîi », între care și cele construite după 1829, ca de pildă « Château de fleurs », și circa 100 de clădiri « de rangul II » și mai neînsemnate. Multe din aceste imobile au fost consolidate și transformate ulterior atît de puternic, încît au pierdut orice valoare istorico-artistică. S-au studiat în consecință numai acele puține case ce au păstrat nealterat caracterul lor de epocă.

Nefiind la timp renovată, a trebuit să fie dărîmată în 1955 casa din str. Rubinilor nr. 7, zidită în anul 1800; în 1821 s-au ținut aici întruniri secrete ale Eteriei [1]. Imobilul figurează în planul din 1834 la întretăierea cu str. Florilor ca fiind de rangul II; cu toată această clasificare, casa avea un fundament de pietre de rîu, slab legate cu mortar de var — spre deosebire de majoritatea caselor turcești, în general lipsite de fundații, precum și ornamentări destul de bogate. Așa de pildă ușile originare (fig. 9) și stîlpii pridvorului lat (fig. 10) erau sculptate, iar plafoanele erau legate în baghete de lemn, deosebit de îngrijit era tavanul din « avlu » (antreu despărțit în două pentru a izola apartamentul femeilor) și cel cu « göbec » — parte centrală sculptată — din camera principală (fig. 11, și 12). Caracteristice erau și planul clădirii (fig. 13) și strașina lată: « saciacul » (fig. 14).

O altă casă interesantă este cea din str. Mărăști 11, situată în mahalaua « mitropoliei vechi »; la transcrierea actelor de vînzare ale casei, în 1904, s-a prezentat și o veche adeverință turcească de proprietate,

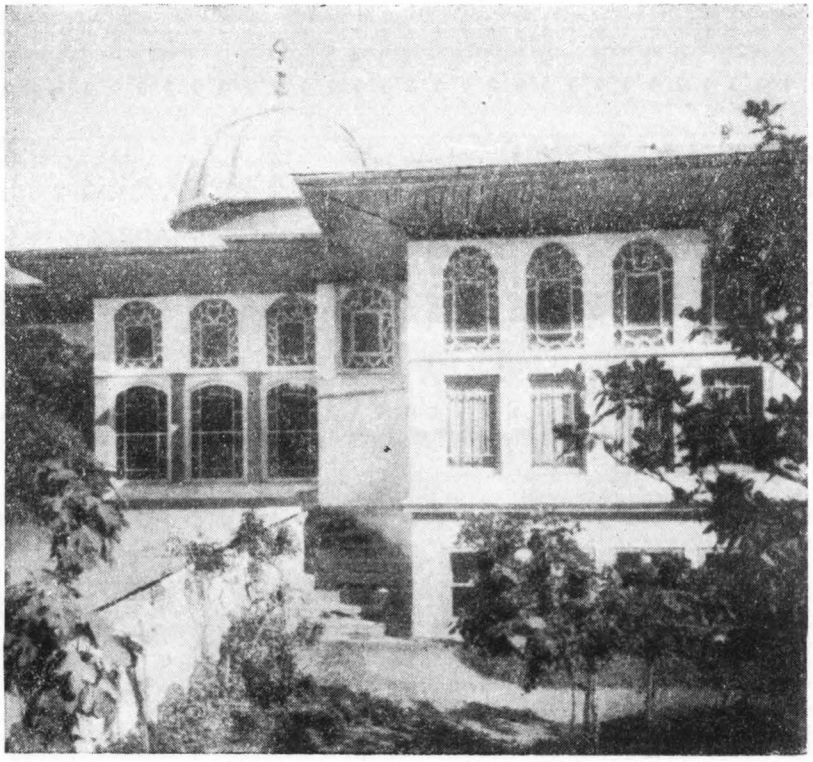


Fig. 23. — Saciacul palatului «Ainali Cavac» din Constantinopole din Arseven Celal Esad: L'art turc, op. cit.

[1] Nae A. Vasilescu, *Schițe, documente și însemnări din orașul și județul Brăila . . .*, p. 6. Basil Clony, *Amintiri din Brăila veche*, manuscris.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

datînd din 1785[1]. Și pridvorul acestei case menționată în planul lui Borroczyn, ca fiind de rangul II, este caracteristic (fig. 15); planul clădirii este foarte asemănător cu cel al imobilului din str. Rubinilor 7, dar plafoanele din baghete încrucișate sînt mai prinzător la această clădire modestă este faptul că atît scările pridvorului, cît și dalele pătrate, ce alcătuiesc cărările din curte, sînt executate din piatră foarte atent lucrată și ornamentată cu șănțulețe șerpuitoare regulate (fig. 16).

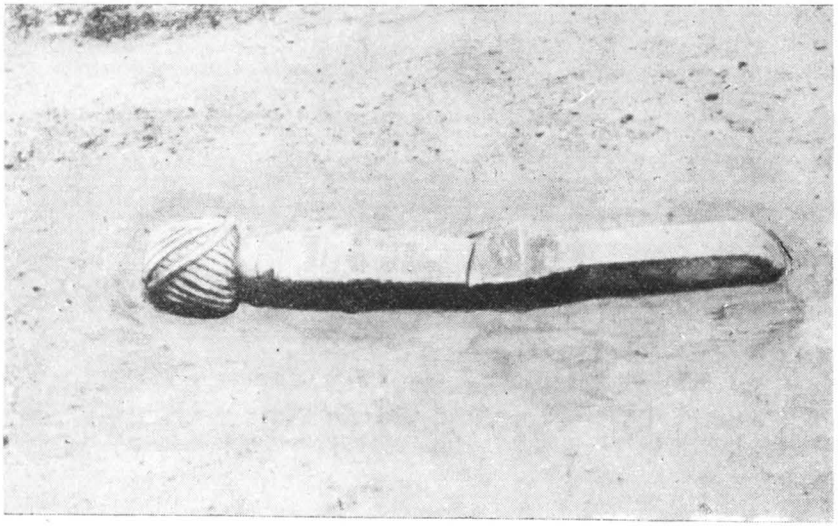


Fig. 24. — Stelă funerară turcească din Brăila (actualmente la Muzeul Hristo Botev)

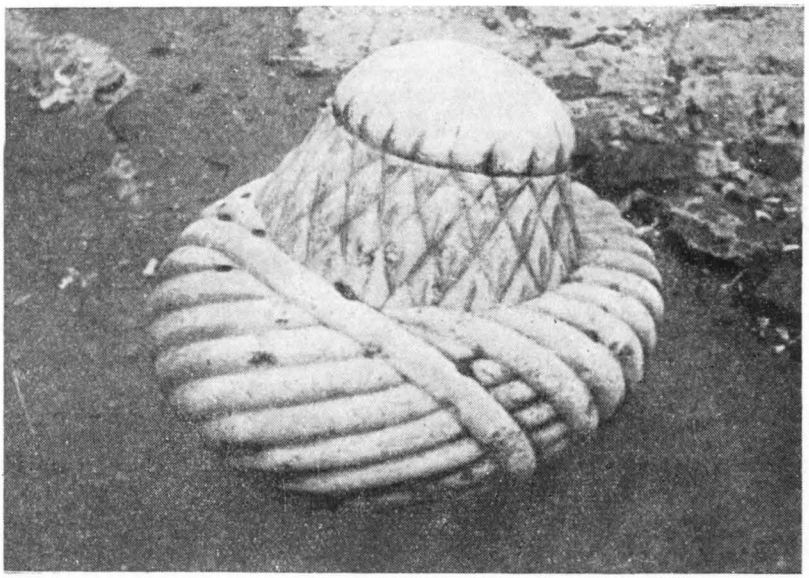


Fig. 25. — «Turbane» din Brăila rămășițe ale unor monumente funerare turcești

puțin lucrate. În interior s-a mai păstrat ușa ghintuită veche, cu paneluri prinse în aramă și alamă, ce despărțea apartamentul femeilor de cel al bărbaților. Sur-

Datînd tot din epoca turcească este și imobilul din str. Orientală nr. 51 cu «saciac» caracteristic (fig. 17) și «göbec» acoperit, din păcate, de o tencuială

[1] Comunicat de Basil Clony.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

recentă. În beciul acestei clădiri lipsite de fundații se văd stîlpii masivi de stejar afumat, ce susțin întreaga casă. Contemporană cu aceste monumente de arhitectură civilă este și casa din str. Rubinilor 16, astăzi ruinată și părăsită; urmele de zidărie circulară cu raza de circa 1,25 m, numai puțin ridicate de la pămînt, sînt considerate drept urmele unui minaret din cărămidă și chirpici.

Despre două clădiri civile de seamă nu s-a păstrat decît amintirea: este vorba de « hanul roșu » și de « casa pașei ». « Hanul roșu », principalul adăpost al călătorilor la Brăila, se găsea la întretăierea străzilor Călărași și Roșie; el a supraviețuit ase-

Fig 26.— Monument funerar musulman complet din cimitirul de la Mangalia

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

diului din 1828[1] și a slujit în continuare pînă tîrziu, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea; transformat apoi, a stat în picioare pînă în timpul și după primul război mondial. Lefebvre[2], care se plînge de altfel de lipsa de mobilier a camerelor hanului, îl compară totuși cu « Hanul Manuc» din București, precizînd că are însă un singur cat cu camere multe, ce dau pe o galerie de lemn ce înconjoară cele patru corpuri de clădiri care alcătuiesc incinta hanului. La parter se găseau numai grajdurile și magaziile pentru mărfuri; curtea, patrulater neregulat, închisă de cele patru corpuri de clădiri, este remarcabil de încăpătoare. Casa pașei Suleiman[3], comandantul garnizoanei brăilene în timpul asediului de la 1828, se găsea pe str. Școlii publice și a slujit mai tîrziu primului local de școală; ea avea un cerdac cu stîlpi de lemn artistic lucrați, cu capitele în formă de mănunchi de frunze de nufăr; și balustrada cerdacului era înflorată. Clădirea avea un subsol și scara ce ducea la etaj era așezată sub cerdac. Deși mai mare decît altele și mai îngrjit lucrată, clădirea a dispărut în jurul anului 1900, pentru a face loc unei școli moderne.

Din cele trei fîntîni aflătoare în citadelă[4] nu s-a păstrat nici urmă. Din toate băile turcești, ce au existat desigur la Brăila, nu a supraviețuit — în bună stare, pînă în martie 1955, dată la care a fost dărîmată de I.L.L., deși fusese declarată monument istoric — decît cea din curtea imobilului din str. Rubinilor 7 (fig. 18). Deși minusculă, avînd loc numai pentru două persoane pe banca de piatră așezată în nișa clădirii, această baie a avut caracteristicile «hamam»-ului musulman; cupolă orientală cu mici răsuflători, rudimente de stalactite, dale sculptate, circulația aburilor efectuîndu-se prin pereți și pe dedesubt, de la o sobiță de mangal[5]. Ruinele unei alte băi turcești « de casă » se găsesc în str. Rubinilor 18 — jumătate acoperite de streașina casei ruinate; clădirea avea dimensiunile 2 × 3 m, o singură ferestruică, acoperită cu o sită deasă de sîrmă de alamă, la o înălțime de 2 m deasupra solului. Se mai disting resturile cupolei orientale ce acoperea centrul băii; mortarul din interiorul băii era — în toată masa lui — intens colorat în albastru, iar ușa de acces în baie avea o înălțime de numai 1,50 m.

Din mențiunile călătorilor[6], confirmate de imaginile lui Alt, rezultă că la Brăila se găseau în 1826 șase lăcașuri musulmane de rugăciune; dar chiar din ilustrațiile menționate (fig. 19 și 20), se poate observa că nu poate fi vorba de moschei, clădiri de piatră însemnate cu bolți și cupole orientale, pilaștri sculptați, mozaicuri etc., ci « mesdjid »-uri, adică case de rugăciune, mai mult sau mai puțin importante, asemănătoare celor din Constantinopole. Din acest punct de vedere, Brăila prezenta o similitudine vădită cu celelalte așezări turcești de pe teritoriul țării: într-adevăr, cele mai multe așa-zise « moschei» din Dobrogea sînt de fapt doar « mesdjid»-uri. Soarta a numai două case de rugăciune din Brăila poate fi urmărită după 1828, celelalte, fie că au dispărut, fie că au fost transformate — după dărîmarea minaretului respectiv — în magazii, localuri sau chiar în locuințe.

« Mesdjid»-ul din interiorul primei incinte, ce purta numele de « hünchiar» (victorios) — denumirea indica doar utilizarea lui de către armata sultanului și nu însușiri arhitecturale deosebite — a fost cruțat în 1829 de demolare, rămînînd în mijlocul « pieții magistratului » creată prin dărîmarea incintelor și a celorlalte clădiri de utilitate militară[7], pentru a fi întrebuințată — după amenajări efectuate în 1831 — ca reședință a poliției și ca închisoare. Șubrezenia zidurilor de cărămidă și chirpici a necesitat continue

---

[1] N. Iorga, *Informații asupra trecutului istoric al Brăilei*, în *Revista istorică*, 1932, iulie—septembrie, p. 205.

[2] Thibaut Lefebvre, *op. cit.*, p. 328—329.

[3] Basil Clony, *Amintiri din viața de student: cînd un pașă iubește*, în *Evenimentul*, 1943, nr. 1346, din 8 februarie.

G. Călinescu, *Istoria școalelor din orașul și județul Brăila, 1832—1864*, o lucrare de mare valoare, alcătuită în manuscris de Radu Perianu în *Analele Brăilei*, 1936, nr. 1, p. 38—47, 43.

[4] Gh. T. Marinescu, *Descoperirea unui plan al cetății « Ibrail »*, în *Dunărea de jos*, 1929, nr. 2196.

Mihail Popescu, *Raiaua și cetatea Brăilei*, în *Analele Brăilei*, 1929, nr. 2—3, p. 6—19.

[5] A. Berque, *Art antique et musulman*, publication du Comité national métropolitain du centenaire de l'Algérie, f.d., 142 (-144) pag.

Celal Esad Arseven, *L'art turc*, Paris (f.d.), 304 pag., p. 87—88.

[6] Mihail Popescu, *Dărîmarea cetății Brăila*, p. 17—21.

I. C. Filitti, *op. cit.*, p. 17—21.

[7] L. Hubert, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reparații și a îngreunat păzirea deținuților. Avariată de cutremur în 1833, clădirea a fost părăsită de poliție și a slujit — cu începere din 1834 — provizoriu ca local pentru școală; mai tîrziu i se pierde urma[1].

« Mesdjid »-ul din preajma redutelor a fost transformat pentru prima oară în 1808—1810 și apoi în 1831 în biserică ortodoxă, dîndu-i-se hramul « sf. Arhanghel Mihail ». Tradiția acordă clădirii o vechime de 250 de ani. Lipsa oricăror ornamentații baroce în partea veche a clădirii permite de asemenea să se presupună că această clădire este anterioară anului 1750; mențiunea lui Wysocki [2], cum că în 1667 s-ar fi început construcția unui « mesdjid » în contra prevederilor tratatelor internaționale, nu poate privi « hünchiar »-ul (era doar de la sine înțeles că garnizoana să dispună în citadelă de o capelă; de altfel, solul polonez a fost primit la Brăila de un funcționar civil, deci probabil — din motive de securitate — în afara incintelor interioare), ci mai curînd clădirea actualei biserici sf. Arhanghel Mihail, cea mai apropiată casă de rugăciuni de citadela, situată în plin « oraș vechi ». Ținînd seama de cele expuse mai sus, trebuie corectată indicația din lista actuală a monumentelor istorice, alcătuită de CSAC [3]; într-adevăr, clădirea apare aici de două ori și de fiecare dată incorect; sub nr. 2337 ca moschee, fără a se indica anul construcției, și a doua oară sub nr. 3423 ca biserică cu hramul « Sf-ții Arhangheli Mihail și Gavril », cu anul construcției 1828; la ultima mențiune și hramul este fals indicat: « Sf-ții Arhangheli Mihail și Gavril » era hramul bisericii mitropoliei « vechi » — a Proilavei — clădire de lemn, pe jumătate îngropată în pămînt, situată pe malul Dunării, avariată în 1842 de prăbușirea malului și dărîmată în 1846 .

Actuala biserică a suferit numeroase transformări: în 1832 i s-a « desăvîrșit zidirea » [5], adăugîndu-i-se absida altarului din cărămidă bine arsă, total diferită de cărămida nearsă și superficial arsă, ce se găsește în părțile vechi ale zidului dinspre răsărit. Probabil tot atunci s-au astupat ferestrele dinspre răsărit și s-au înlocuit ferestrele înguste suprapuse de pe fațadele nord și sud cu ferestrele simple, largi și rotunjite sus, ce dăinuie pînă astăzi. Înlocuirea minaretului de zid cu o clopotniță de lemn avusese loc cu puțini ani înainte (1828—1829) în plin război [6]. În 1862 [7], biserica a fost lungită cu 8 m spre vest; partea adăugită prezintă spre exterior o fereastră similară celor existente și cîte o intrare laterală spre nord și sud (fig. 9); în interior această parte, prevăzută cu un etaj pentru cor, se diferențiază net de clădirea veche. Reparațiile numeroase, efectuate după această dată, au fost cauzate de fragilitatea zidurilor de cărămidă nearsă și incomplet arsă, ele nu au influențat însă înfățișarea monumentului. Tot tîrzie este și înlocuirea clopotniței de lemn cu una de zid.

Clădirea veche, fostul mesdjid, este susținut de pilaștri octogonali de stejar, plasați în zidurile exterioare și liberi în interior (fig. 20), puternic contravîntuiți. Șarpanta părții centrale a acoperișului, de asemenea din bîrne de stejar afumat, pare la data din secolul al XVIII-lea. Tavanul este foarte îngrijit ornamentat, « göbec »-ul a fost ulterior acoperit cu ștuc, pe care a fost pictată figura pantocratorului, ce se găsește în bisericile ortodoxe obișnuite în centrul cupolei naosului (fig. 21).

Nu departe de acest mesdjid cu « saciac » caracteristic (fig. 19, b) se găsea vechiul cimitir turcesc; acesta, situat lîngă incinta 4, a fost devastat în timpul asediului din 1828, cînd atacatorii și-au croit printre

---

[1] I. C. Filitti, *op. cit.*, *p.* 17—21.

[2] Wysocki în L. Hubert, *op. cit.*,

[3] În lista nr. III de monumente istorice de arhitectură aprobată prin ordinul nr. 43 din 17 febr. 1954 și în lista nr. IV de monumente istorice de arhitectură aprobată prin ordinul nr. 172 din 13 iulie 1954.

[4] Veniamin Bîrlădeanu, *Istoria mitropoliei Proilavei (Brăilei)*, în *Biserica Ortodoxă Romînă*, 49 (1931), nr. 9 (606), septembrie, seria a III-a, București, 1931.

D. Russo, *op. cit.*

Nae Vasilescu, *Orașul și județul Brăila, odinioară și azi* . . ., p. 39.

I. Manafu, *op. cit.*

N. Iorga, *Cei dintîi ani* . . ., p. 20.

N. Iorga, *Cîteva legături romînești*.

[5] *Contribuțiuni pentru monografia orașului și județului Brăila cu prilejul serbărilor centenarului*, Brăila, *p.* 15. Sinodicul bisericii « Sft. Arhanghel Mihail ».

[6] I. C. Filitti, *op. cit.*, p. 18—19.

[7] Menționat în sinodicul bisericii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

morminte drum pentru tunurile lor [1]. Curînd după aceea, cimitirul a fost lichidat; în planul din 1834 (fig. 5) nu mai figurează. Din toate monumentele funerare de epocă, nu s-au păstrat decît o stelă modestă de aragonit (fig. 24) și două « turbane », îngrijit lucrate din marmoră de Dobrogea (fig. 25) [2].

În încheiere, trebuie menționat că similitudinea monumentelor și operelor de artă din Brăila cu cele din Brusa și Constantinopole (fig. 22 și 23) nu înseamnă că ele sînt cu totul străine, că nu au caractere comune cu clădirile romînești de epocă sau cu cele din țările învecinate. Într-adevăr, case de epocă din Ploiești [3] și Iași [4] au saciac și intrare în cerdac prin scara așezată dedesubt — în trapă — ca în « casa pașei »; plafoane lucrate în baghete și cu « göbec », prezintă și locuințe din Arbanassi-Bulgaria [5], iar chiar pe tavanul din str. Rubinilor 7 (fig. 11 și 12), se găsesc la colțurile dinspre zid mici ornamente scrijălate, ce sînt identice cu cele uzuale pe cusăturile romînești și în sculptură în lemn națională; planul clădirilor și forma pridvorului se întîlnesc și în clădirile armenești din secolul al XVIII-lea [6]. Mai « specifice » poate din toate monumentele și operele de artă prezentate sînt « hamam »-urile și sculpturile funerare (ale căror forme erau prescrise de credința mahomedană). Cele de mai sus sînt cu atît mai explicabile, cu cît știm că în Brăila turcească au locuit continuu numeroși romîni, greci, bulgari, armeni și alți străini.

NOTĂ. Planșele din fig. 7, 13, 15, 18, 19 c și d au fost executate de serv. de arhitectură și sistematizare al Sfatului Popular orășenesc Brăila.

H. STĂNESCU

FAMILIA PICTORILOR NEUHAUSER ȘI ÎNCEPUTURILE PEISAGISTICII TRANSILVĂNENE

FRANZ ADAM NEUHAUSER, BĂTRÎNUL
1734—1785

Începutul peisagisticii propriu-zise în Transilvania este strîns legat de activitatea familiei de pictori Neuhauser, transplantată de la Viena la Sibiu.

În *Regulamentul școlar general* pentru Transilvania, apărut la 6 decembrie 1774, era prevăzut — printre obiectele de studiu — desenul liber pentru acei care voiau să se dedice artelor și meseriilor, predat de un maestru specialist cîte 6 ore săptămînal. În aplicarea acestui regulament, la școala normală romano-catolică din Sibiu, a fost numit maestru de desen pictorul vienez Franz Adam Neuhauser. Venind de la Viena, el s-a stabilit la Sibiu pe la 1783, cu soția sa Marianne, născută Eischill și cu cei 4 fii ai săi, Franz (născut în 1765), Joseph (născut în 1767), Gottfried (născut în 1772) și Johann (născut în 1774), care au devenit toți pictori și maeștri de desen.

Franz Adam Neuhauser, născut probabil în 1734, a fost, după cît se pare, elev al Academiei din Viena și, însușindu-și stilul picturii clasice, așa cum o concepea un Raphael Mengs, s-a bucurat la Viena de bun renume, ca portretist și pictor de miniaturi.

---

[1] Moltke, *op. cit.*, cap. 5.

[2] Aceste fragmente de monumente funerare au fost recuperate în 1955 din curți de case din Brăila și transportate la muzeul « Hristo Botev ».

[3] Toma Socolescu, *Casa lui Hagi Prodan din Ploiești*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, 20, 1916, p. 82—90.

[4] H. Stănescu, *Călători străini din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea despre monumentele de artă ale orașului Iași*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 2, 1955, nr. 3—4, p. 324—338.

[5] Bogdan D. Filow, *L'ancien art bulgare*, Berne, 1919, p. 18—19, fig. 15 și pl. XI. Цапенко, М.П. Архитектурра Булгарии, Moscova, 1953, p. 203 și urm.

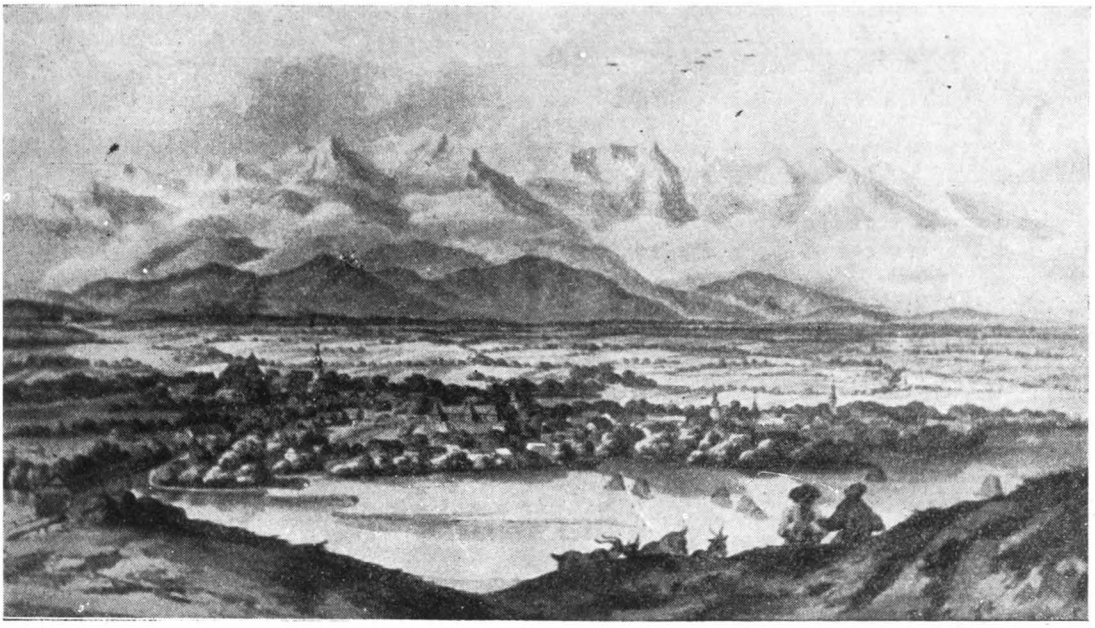
[6] Буниатов Ю.С. Ярелов, Архитектура Армении. Moscova, 1950, p. 134—136.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Peisaj de iarnă lîngă Sibiu

Semnat şi datat (Muzeul Brukenthal)

FR. NEUHAUSER pt. 1833 Ulei pe pînză — 1,100×1,900 m

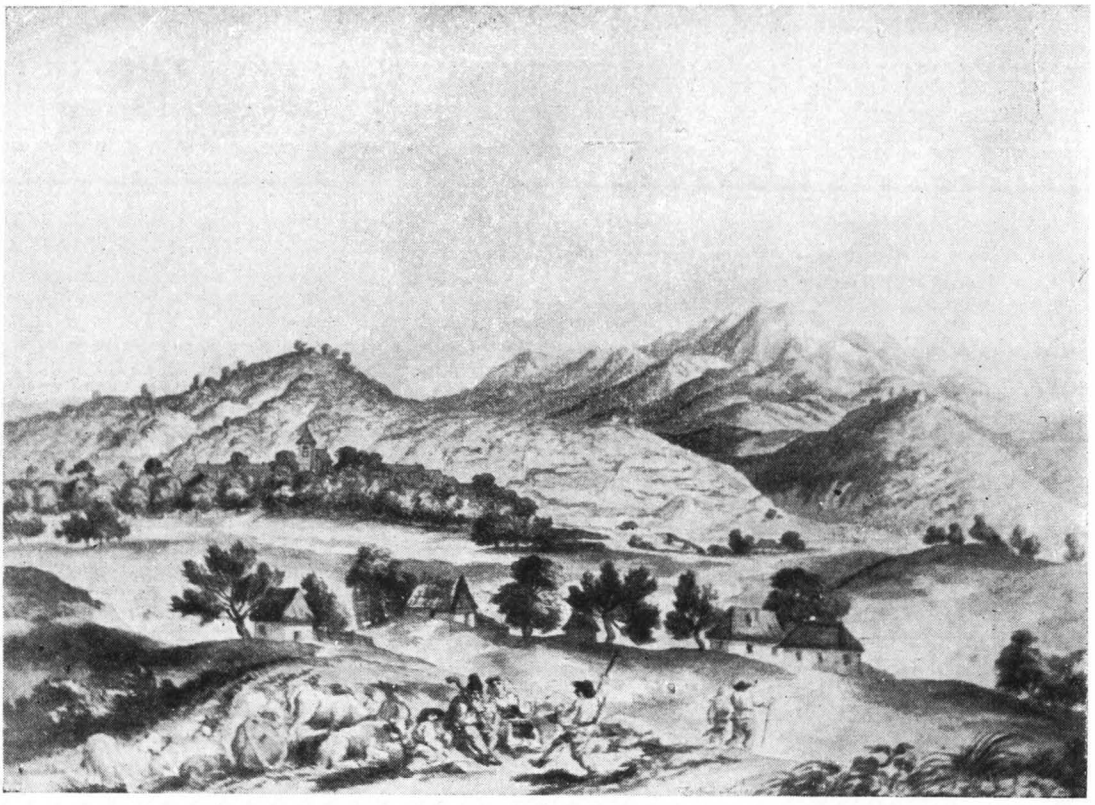


Panorama Făgăraşului

Semnat şi datat (Colecţia autorului)

FR. NEUHAUSER 1817 Guaşă — 0,377×0,490 m

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Peisaj de lîngă Tălmaciu

Semnat şi datat
FR. NEUHAUSER 1817

(Colecţia autorului)
Guaşă — 0,385×0,563 m

Activitatea lui Franz Adam Neuhauser în Sibiu a fost de scurtă durată. El a murit la 27 aprilie 1785, în vîrstă de 51 de ani [1].

În Muzeul Brukenthal se găsesc două copii [2], pictate de mîna sa pe pergament, în felul miniaturilor, semnate şi datate, care reprezintă *Fuga în Egipt* după Carlo Maratto şi autoportretul lui Raphael Mengs. Un motiv transilvănean săsesc: *Socoteala la bucătărie*, semnată « Fr. Ad. Neuhauser pinx », a servit ca subiect pentru o litografie fiului său, Franz Neuhauser junior. După moartea văduvei lui Franz Adam Neuhauser, în Sibiu, la 24 decembrie 1793, fiii săi moştenesc de la aceasta mai multe portrete de familie, care erau desigur toate pictate de Franz Adam Neuhauser, dar din care nu s-a păstrat nici unul.

FRANZ NEUHAUSER JUNIOR
1763– 1836

Franz s-a născut la Viena, pe la 1763, fiind cel mai mare dintre cei patru fii ai lui Franz Adam Neuhauser. Primele noţiuni în arta picturii şi desenului le datoreşte desigur tatălui său. Dar putem presupune că în 1782/83 Franz Neuhauser a fost, deodată cu cei trei fraţi ai săi, elev al şcolii de desen a Academiei de gravură în aramă din Viena [3]. Imboldurile primite de Franz Neuhauser junior în anii tinereţii sale la Academia din Viena au adus roade bogate după mutarea familiei la Sibiu.

Activitatea sa la Sibiu coincide cu construirea palatului Brukenthal şi cu instalarea galeriei de tablouri în acelaşi palat, între anii 1787 şi 1789 [4].

---

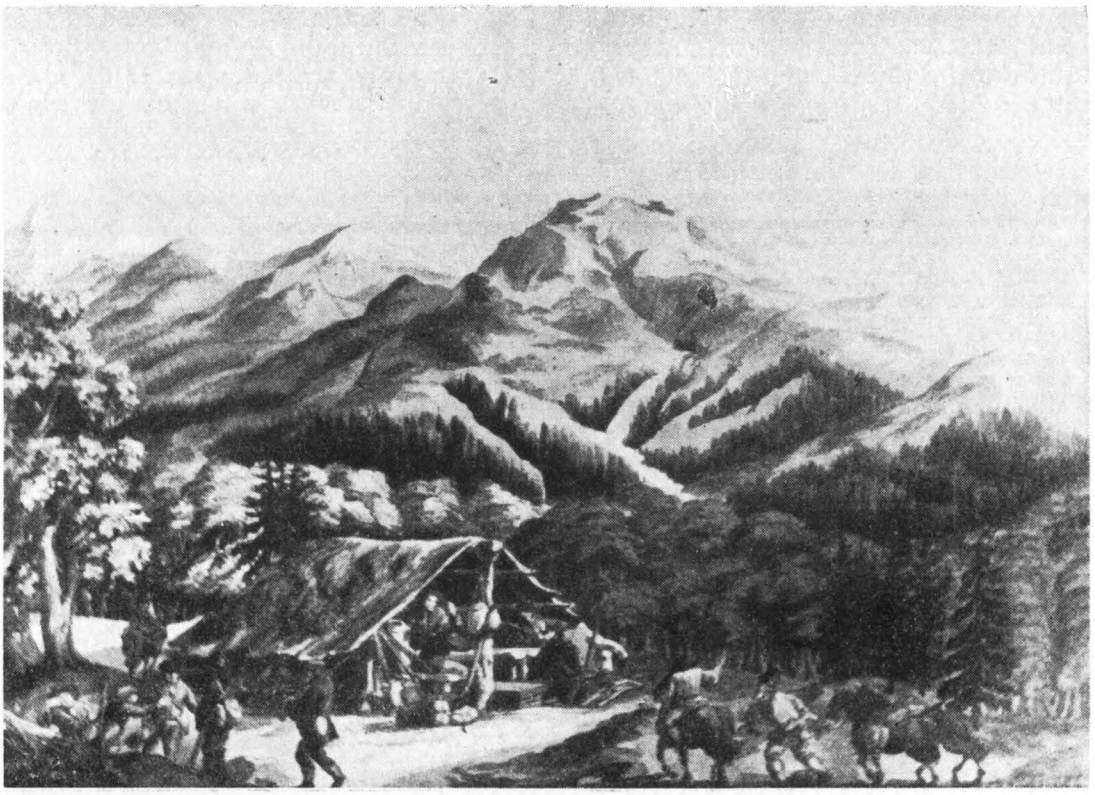
[1] Parohia romano-catolică, Sibiu. Matricolă de decedaţi.

[2] M. Csaki, *Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt, Führer durch die Gemäldegalerie*. Sibiu, 1909, ed. 6, nr. 716 şi 730.

[3] K.k., Akademie der bildenden Künste, Viena. *Protokoll jener Schüler, welche in der k.k. Kupferstecher-Akademie (Zeichnen) aufgenommen worden sind.* vol. 2 1/2.

[4] E. Sigerus, *Beiträge zur Geschichte der Bar. Brukenthalischen Gemäldegalerie*, în *Mitteilungen aus dem Bar. Brukenthalischen Museum*, 1935.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Vînători sub muntele Surul

Semnat şi datat (Colecţia autorului)

FR. NEUHAUSER 1817 Guaşă — 0,375×0,495 m

La sfîrşitul secolului al XVII-lea, personalitatea lui Brukenthal, precum şi influenţa crescîndă a culturii vieneze şi nevoia tot mai mare de lux stîrnită de prezenţa în Sibiu— reşedinţa guvernatorului — a înalţilor funcţionari şi ofiţeri, au dat oarecare posibilitate de dezvoltare unor genii de artă. În general, Viena a fost pentru Transilvania punctul de iradiere a vieţii artistice, în perioada dintre sfîrşitul războaielor cu turcii şi căderea monarhiei austro-ungare. Cercul intelectualilor din Sibiu, mereu crescînd, a ajutat dezvoltarea picturii. Sfîrşitul secolului al XVIII-lea este epoca cea mai înfloritoare a picturii portretistice în Transilvania. Pictorii portretişti sibieni Johann Martin Stock (1742—1800), Franz Anton Bergmann (1750—1816) şi timişoreanul Anselm Wagner (1766—1806) dovedesc pasiunea crescîndă în Ardeal pentru arta picturii. În acest teren, destul de prielnic, s-au văzut transplantaţi Neuhauser-ii. Arta lor nu s-a eliberat de activitatea şablon a Academiei din Viena din acel timp. În sălile Academiei se lucra mai cu seamă după modele şi după canoanele proporţiilor ideale, se cultiva compoziţia peisagistică în gen clasic. Pe aceste baze, Franz Neuhauser junior a devenit în prima treime a secolului al XIX-lea cel mai fecund pictor transilvănean de peisaje, portrete şi flori, precum şi primul litograf al ţării. Scurt timp după mutarea sa de la Viena la Sibiu, în 1783, Franz Neuhauser cel tînăr a întemeiat o şcoală de desen proprie, după cum reiese din manualul său apărut în Sibiu *Studiu despre lumină şi umbră.*

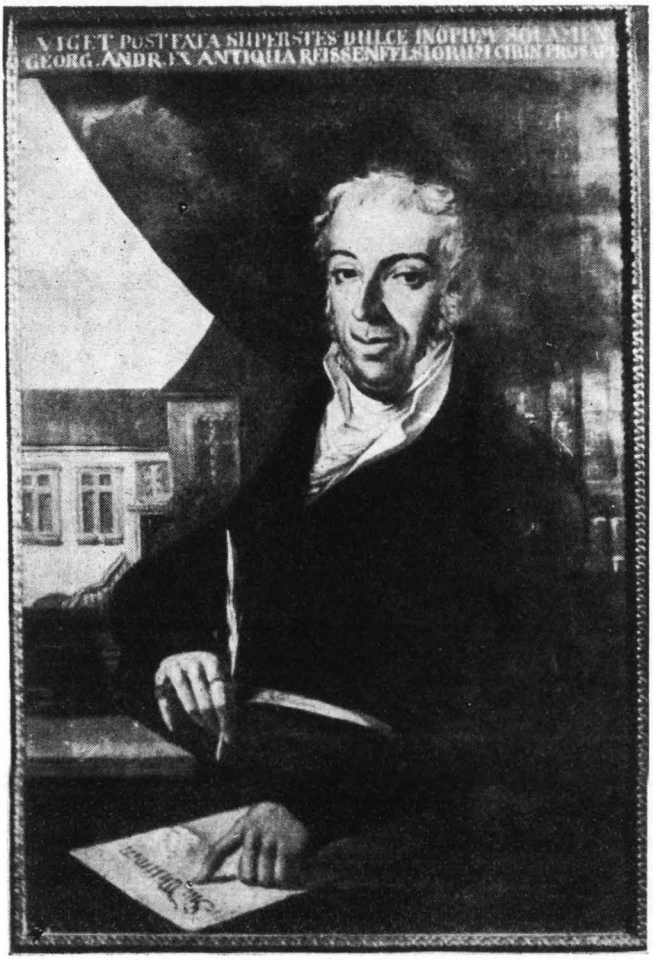
În această şcoală[1] au învăţat graficianul Falka Szamuel, născut în Făgăraş, mai tîrziu director al tipografiei universitare din Pesta, profesorul de desen de la Colegiul reformat din Debreţin, Kiss Szamuel, renumitul portretist ungur Barabás Miklós şi Barra Gábor, care a preluat în 1831 conducerea atelierului litografic al colegiului reformat maghiar din Cluj, apoi fondatorul unuia dintre primele ateliere de litografie din Bucureşti, Andreas Bielz[2],

[1] J. Bielz, *Die Graphik in Siebenbürgen*, 1947, p. 18. Z. Nagy, *A magyar litografia története a XIX. azázadban.* Budapesta, 1934, p. 39 şi p. 53.

[2] J. Bielz, *op., cit.* p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pictorul de peisaje sibian Johann Böbel și alții. După moartea tatălui său, Franz Neuhauser junior fu numit în anul 1785 maestru de desen la școala normală centrală romano-catolică din Sibiu, post ocupat pînă la sfîrșitul vieții sale. De la 1806 a fost maestru de desen și la gimnaziul evanghelic săsesc[1], iar în 1825—26, cînd a renunțat la acest post, a fondat o școală de desen pentru ucenici și calfe[2], unde, după aprecierea contemporanului său Benigni von Mildenberg, profesa cu mare succes, urmărind desăvîrșirea tehnică a meseriașilor[3]. Încă din 1794 și în anii următori, Neuhauser a copiat în galeria de tablouri a baronului Brukenthal mai multe tablouri în desen și laviu, în cărbune, altele în guașă și în litografie[4]. Mai tîrziu îl găsim ocupat în permanență în galerie, cu lucrări de restau-



Portretul lui Andreas Reissner de Reissenfels

Semnat și datat (Muzeul Brukenthal)
FR. NEUHAUSER pt. 1818 Ulei pe pînză — 0,960×0,640 m

[1] *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 1884, vol. 19, p. 377.

[2] *Der Siebenbürger Bote*. Sibiu, 1872, nr. 16.

[3] J. H. Benigni, *Handbuch der Statistik und Geographie des Grossfürstenthumes Siebenbürgen*. Sibiu, 1837, caietul 2, p. 223.

[4] În Muzeul Brukenthal, Secția grafică, se găsesc copii de pe următoarele tablouri, menționate în catalogul galeriei lui M. Csaki din 1909 și anume nr. 14, 553, 554, 681, 930, 946, 1101. Copii litografiate: nr. 79, 103, 1204, 1210, 1257, 1258.

În posesie particulară, copie în guașă, nr. 334.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rare. În anul 1813 întocmește un catalog exact al galeriei de tablouri[1]. Firește, consilierul cancelariei de curte transilvănene, iubitor de artă și cu o cultură multilaterală, prieten al lui Ferencz Kazinczy, Farkas Cserey de Nagyajta junior, îl apreciază ocazional în 1812 pe Neuhauser: «Că nu este altceva decît un pictor și nu este în situația de a se ocupa științificește de galeria de tablouri a lui Brukenthal»[2]. De fapt, niciodată Neuhauser n-a fost desemnat custode al galeriei. Comenzile primite din cercurile nobilimii transilvănene maghiare (Miklós Wesselényi, Ferencz Kazinczy, Farkas Gserey), care îl chemau adesea de la Sibiu, sînt însă o dovadă a aprecierii de care se bucura.

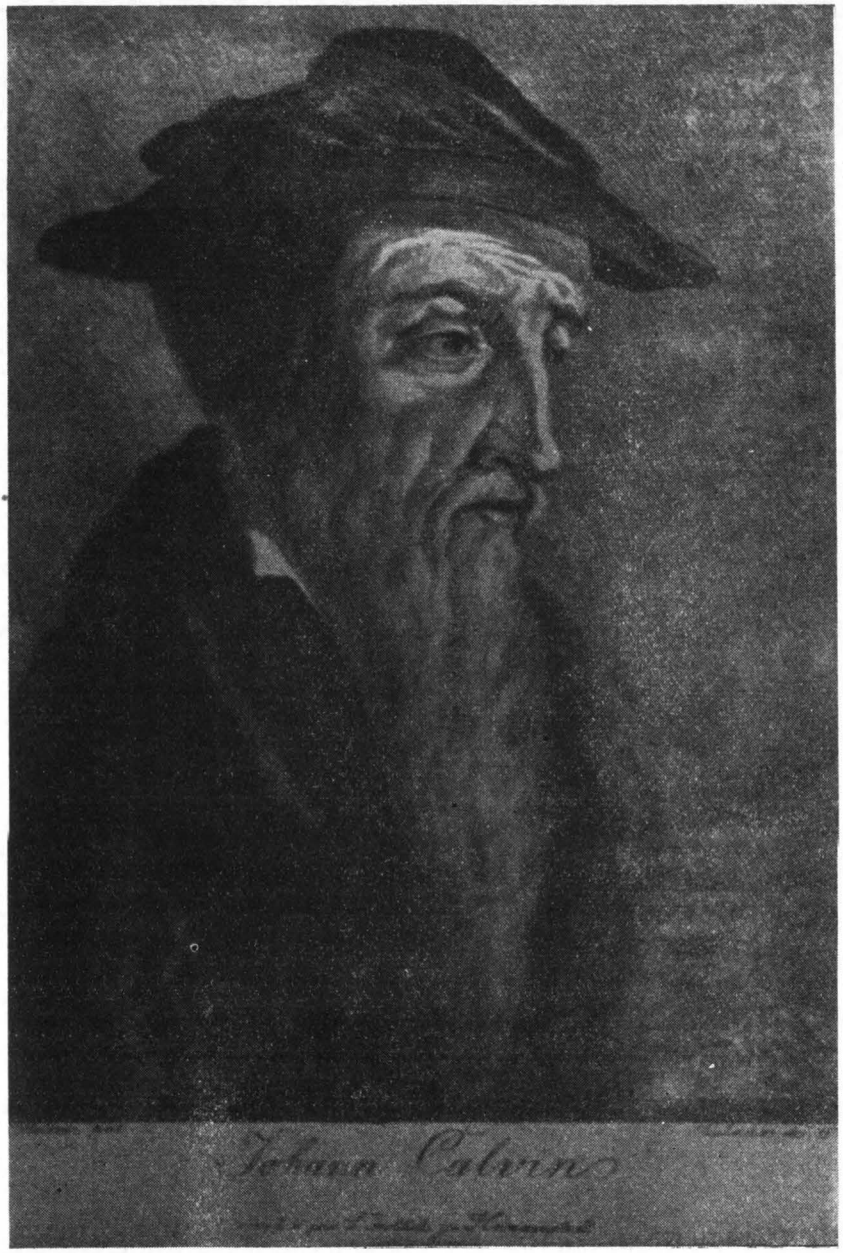
La 3 noiembrie 1802, Neuhauser s-a căsătorit la Sibiu cu Christine Hillich[3]. Dintre mai mulți fii și fiice i-au supraviețuit numai fiul Franz Peter Wolfgang (născut la 30 mai 1816) și fiica Ludovika (născută la 10 februarie 1818). Locuința sa cuprindea o colecție importantă de tablouri remarcabile, ale pictorilor baroci, gravuri în aramă, lucrări în gips și cărți de artă, pe care le-a cumpărat în decursul timpului, cea mai mare parte din Viena, dovadă elocventă a strădaniei lui Neuhauser, ce căuta să-și lărgească și să-și adîncească necontenit cunoștințele pe tărîmul artelor plastice. Partea cea mai valoroasă a colecției lui Neuhauser, și anume: 22 de tablouri,

Maria cu pruncul Isus, cu Iosif și Ioan copil
Semnat și datat (Biserica luterană Turnișor).
FR. NEUHAUSER 1820 Ulei pe pînză — 0,690×0,600 m

[1] E. Sigenus, *Beiträge zur Geschichte der B. Brukenthal Gemäldegalerie, op. cit.*, p. 33.
[2] *Művészet*, editat de K. Lyka, Budapesta, an. 3, 1904, p. 207.
[3] Parohia romano-catolică, Sibiu. Matricola cununaților.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

160 de gravuri în aramă, 21 de lucrări în gips și 32 de opere de galerie și cărți, au fost cumpărate la 23 decembrie 1834 cu 1 000 Rfl, « ținîndu-se seama de foloasele pe care le-a adus mai mulți ani de-a rîndul în galeria de pictură Brukenthal »[1] și au fost încorporate colecțiilor Muzeului Brukenthal[2]. Aceste vînzări aveau drept cauză



Johann Calvin

După Holbein (Colecția autorului)

FR. NEUHAUSER del. 1823 Litografie—0,287 × 0,212

[1] Muzeul Brukenthal. Secția manuscriselor. *Hausarchiv C. D.*, 48/2: Rechnung über die Einnahmen und Ausgaben des Baron Samuel v. Brukentalischen litterarischen Instituts-Fonds vom 14. Juni 1832—1838. *Hausarchiv C. D.* 50.: Beilagen und Dokumente zur Bar. Samuel v. Brukenthalischen Instituts-Fonds Rechnung vom 1. November 1834 bis Oktober 1835. Inventarium nachstehender Gemälde... welche Endesgefertigter (Neuhauser) wegzugeben gedenkte.

[2] M. Csaki, *op. cit.*, nr. 334, 446, 447, 501, 614, 633, 775, 776, 892, 896, 953, 970, 1040, 1042 1043, 1058, 1094, 1115, 1199, 1200.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

situația materială precară a lui Neuhauser. Cu toate multiplele sale ocupații, veniturile sale par a nu fi îndestulătoare, căci încă din 1815 se înțelese cu fratele său, Gottfried, să vîndă grădina din fața porții Elisabeth, moștenită de la fratele lor Joseph, iar în 1823 a fost nevoit să ia de la fondul comercial din Sibiu un supliment de plată[1]. Toate acestea sînt încă o dovadă că în orînduirea epocii, munca artistului nu era răsplătită în chip corespunzător.

În anul 1828 a dobîndit dreptul de cetățean sibian. Fostul său elev, Barabás Miklós i-a făcut portretul în 1831, cu ocazia vizitei acestuia la Sibiu[2]. Nu s-a putut afla dacă s-a păstrat acest portret, și unde. La 22 august 1836, Franz Neuhauser, « origine Wienensis, profesor graphidis in scolis normalibus » din Sibiu, a murit de holeră în vîrstă de 73 de ani[3]. În moștenirea sa se află un mare număr de tablouri, cele mai multe lucrate de mîna sa. Ele au fost folosite pentru satisfacerea parțială a numeroșilor creditori. Un peisaj avînd ca fond Carpații transilvăneni a servit pentru compensarea pretențiilor farmaciei Molnar de atunci[4], ai cărei moștenitori mai posedă și azi tabloul.

Despre multilaterala activitate creatoare a lui Franz Neuhauser ne putem forma o imagine clară din numeroasele lucrări lăsate moștenire și din documentele scrise ce ne-au rămas. Tablourile cele mai vechi păstrate de la el dovedesc influența tatălui în formațiunea strictă, în desen și în coloritul cam aspru, dar plăcut; astfel sînt: *Tîrgul sibian din piața mare* din 1789 (Galeria Brukenthal, nr. 790), un tablou în guașă care înfățișează o mulțime de oameni și două peisaje în guașă din același an (Galeria Brukenthal, nr. 788 și 789). Ultimele sînt compoziții de peisaje libere în genul olandez, sau numai copii de format mic, ecouri ale școlii de pictură a Academiei din Viena. Aceasta era de fapt sub influența manierei de a compune un peisaj în felul pe care l-au dezvoltat pînă la desăvîrșire, Poussin și Claude Lorrain, dar care fiind continuată în Viena la Academie de către Christian Friedrich Brand, a devenit rigidă ca un șablon.

Romantismul a dezbrăcat mai tîrziu peisagistica de peisajul ideal, eroic, caracteristic italian și a îndreptat-o pe un făgaș specific german. Descoperirea și reprezentarea realistă a pămîntului patriei sînt o realizare a epocii de după 1800. De aici decurg și începuturile peisagisticii transilvănene. Apar și mai înainte în tablourile mai vechi, cu conținut religios și în portrete, fragmente de peisaje, dar numai ca parte secundară și fără intenția unei reprezentări reale a unui peisaj anumit.

Franz Neuhauser face în Transilvania trecerea spre noul tip de pictură peisagistică. El se ridică împotriva zugrăvirii schematice, obișnuite pînă atunci, și începe să renunțe la regula academică predominantă a structurii tabloului, la compunerea peisajului din porțiuni îmbinate și la « straturile » (« planurile ») nuanțate în adîncime. Față de peisajul clasic, ideal, eroic, și cel transfigurat spiritual al romantismului, Neuhauser pășește pe pămîntul care a devenit patria sa și pictează peisajele în forma lor naturală, ca rod al observării naturii. Ele sînt experiențe vizuale, locuri văzute cu ochii și se manifestă ca niște vederi sau priveliști realmente văzute.

Neuhauser poate fi socotit primul reprezentant al peisagisticii realiste transilvănene. Firește, felului său de a reprezenta priveliștea îi lipsește simțul spațiului modelator și al atmosferei, el este excedat de bucuria amănuntului și individualului în desenarea naturii: o artă idilică « stilul Biedermeyer », care vădește și în micile fragmente o legătură intimă cu natura, și care este foarte potrivită cu cadrul gospodăriilor mic-burgheze, asemănătoare cu cele din prima epocă artistică burgheză a Olandei.

Peisajele lui Neuhauser suferă uneori de neajunsul unei prea bogate ornamentații în materie de figuri, care nu se supune cerințelor picturii. Marele peisaj din 1802, cu priveliștea Palatului Brukenthal de la Sîmbăta de Jos, situat în cîmpia întinsă a Oltului, cu lanțul Carpaților drept fond și cu o cireadă de vite în partea din față, acoperită de coline, lasă privitorului o impresie greoaie, de lucrare de începător.

Ca realizări progresiste ale lui Neuhauser contează peisajele pictate în 1803—1805 în sala și în camerele castelului baronului Wesselényi Miklós, în Jibou, comitatul Sălaj[5]. Istoricul de artă maghiar Biró Iózsef a scris în 1942[6] că în palatul Jibou nu se mai găsesc în sală urme ale

[1] *Arhivele statului*, Sibiu; Magistratsakt nr. 1615 din 1823.
[2] K. Lyka, *Magyar művészet*, Budapest, 1800—1850, p. 287.
[3] Parohia romano-catolică, Sibiu. Matricolă de decedați.
[4] *Arhivele statului*, Sibiu: *Teilungsprotokoll*, nr. 330 din 31 august 1836, p. 341.
[5] *Kazinczy Erdélyi levelek*, editat de Abafi. Budapest, 1880, p. 85.
[6] J. Biró, *A zsiboi kastély*. Budapesta, 1942, p. 184; J. Biró, *Erdélyi kastélyok*. Budapesta, 1944, p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tîrg în Transilvania — dansul căluşarilor

Viena, *1819*

desen de *FR. NEUHAUSER*

(Berlin, biblioteca de costume Lipperheide)

Litografie imprimată în culori — 0,340 × 0,515 m

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

picturilor de pe pereţi ale lui Neuhauser, dar într-o cameră a aripii de răsărit s-ar mai păstra tablourile mari, ajungînd pînă la tavan, pictate pe pînză, în ulei, foarte întunecate, în genul lui Claude Lorrain. Acestea înfăţişează în fond palatul Jibou cu dealul Rakoczi, iar pe planul întîi o vînătoare de cerbi; celelalte, o vînătoare de mistreţi, de urşi şi de iepuri.

Neuhauser pictează în ulei, în 1808, pentru primarul Sibiului, Martin von Hochmeister, o mare priveliişte a Sibiului. Aceste tablouri, de 1,80 × 3 m, care înfăţişează în primul plan şi locuitori ai Sibiului în portul regiunii şi al epocii, dovedeşte cu prisosinţă cunoştinţele sale de desenator şi pictor (Muzeul Brukenthal). O reluare a tabloului, cu figurile schimbate, s-a păstrat în Sibiu, în proprietate particulară.

În anul 1814, la îndemnul lui Joseph Benigni von Mildenberg, Neuhauser începe o lucrare mare. În genul operei vieneze *Voyages pittoresques* plănuiesc cei doi crearea unei succesiuni de tablouri: *Călătorie pitorească prin Transilvania*. Lucrarea începută a progresat foarte încet. Într-adevăr, opera aceasta nu s-a realizat. Cîteva dintre peisajele sale au fost desenate pe piatră pentru Institutul de litografie din Viena, parte de către Jacob Alt, parte de către Steinfeld şi publicate de acelaşi Institut într-o serie în imperial-folio: *Priveliişti excepţionale ale Principatului Transilvaniei* (se cunosc 5 foi) şi într-o serie in folio: *Colecţia celor mai frumoase priveliişti ale Transilvaniei* (cunoscute 3 foi)[1]. Din cele 74 de priveliişti originale, executate în guaşă, care au fost prezentate de Neuhauser Cancelariei curţii Transilvaniei[2], peste 20 au ajuns în ultimii ani în comerţ la Viena şi în cea mai mare parte au fost cumpărate de colecţionarii sibieni. Filele numerotate în continuare, devenite atît de cunoscute[3], sînt datate de la 1815 pînă la 1818 şi semnate. Unele sînt bine pictate, cu simţ coloristic, altele din contra, sînt convenţionale şi nesatisfăcătoare nici din punctul de vedere al perspectivei. Dar toate au o valoare documentară remarcabilă.

Vizita împăratului Franz I şi a împărătesei Karolina Augusta în Transilvania i-a oferit lui Neuhauser ocazia ca, în asociaţie cu Karl Sonnenstein[4], să picteze în septembrie 1817 trecerea perechei imperiale peste Olt[5], un tablou ocazional, care a fost multiplicat prin gravură[6]. Desenele autentice ale minelor de la Roşia-Montană, pe care le-a donat Muzeului naţional maghiar din Budapesta au fost lucrate probabil tot în timpul acesta[7]. Din 1825 datează un mare peisaj, pe pînză în ulei, din împrejurimile Sibiului, cu un lac acoperit cu trestie şi mulţi pomi ca fond, în depărtare lanţul Carpaţilor înzăpeziţi (proprietate particulară).

Din 1829 s-a păstrat un peisaj mic, pictat în ulei pe hîrtie (proprietate particulară). Acesta dă cîmp liber privirii asupra unei priveliişti cu dealuri, printre grupuri de pomi ce se înalţă convenţional la marginea tabloului, priveliişte care este înviorată de o trăsură cu 4 cai şi un dragon călare. Un alt tablou, în ulei, de dimensiuni mai mari, proprietate particulară, a păstrat un peisaj de rîu transilvănean iarna, cu figuri.

Din ultimii ani ai lui Neuhauser, din 1833, este remarcabil un mare peisaj de iarnă, avînd ca fond Sibiul (Galeria Brukenthal, nr. 797). O piesă care-i face pandant, primirea cu alai a familiei unui preot sas, de către un grup de ţărani,

---

[1] « *Vorzügliche Ansichten des Fürstenthums Siebenbürgen* », 1. Ansicht der königl. Freyen Stadt Hermannstadt. 2. Ansicht der königl. freyen Stadt M. Vásárhely (Tîrgul-Mureş). 3. Erste Ansicht der Basalt-Felsen die Tunatta goale genannt. 4. Zweite Ansicht der Basalt-Felsen die Tunatta goale genannt. 5. Ansicht der Ruinen des alten Rothen Turms am Alt-Flusse. « Sammlung vorzüglichster Ansichten von Siebenbürgen »: 1. Erste Ansicht des Weges vom Rothenthurm zur Contumaz am Altflusse. 2. Ansicht des Rothenthurm Passes in die Walachey. 3. Ansicht der Grenze von Siebenbürgen und der Wallachey beim Rothenthurm Passe.

[2] *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift*, vol. 60, 1937, p. 221; nr. 3.

[3] Ev. Stadtpfarrkirche in Hermannstadt; nr. 4 Heltau; nr. 5 Michelsberg; nr. 6 Talmatsch; nr. 7 Roter Turm; nr. 8 Roter Turm Passtrasse; nr. 10 Contumaz im Rotenturmpass; nr. 11 Roterturmpass Rumänische Grenze. nr. 12, 13 Jagdgesellschaft in den Fogarascher Vorbergen; nr. 20 Wasserfall; nr. 24 Grabdenkmäler im Karlsburger Dom; nr. 32 Maroschfluss mit Fähre; nr. 36 Tordaer Schlucht; nr. 40 Bistritz: nr. 44 Landschaf mit Holzkirche; nr. 49 Schloss Gernyeszeg; nr. 50 Flusslandschaft am Marosch; nr. 53 Schloss Weisskirchen (lîngă Sighişoara); nr. 62 Fogarasch-Castelul Făgăraş. 1832; nr. 65 Marienburg; nr. 71 Törzburger Pass; nr. 73 Zollstation im Bozaupass; nr. 74 Sugo-Bachfälle im Bozau. Pass.

[4] Karl Konrad von Sonnenstein, pictor din Sibiu, elev al lui Neuhauser.

[5] K. Lyka, *Magyar Művészet*, 1800—1850, p. 287.

[6] Se găseşte în österreichische Nationalbibliothek, Viena.

[7] *Művészet*, editat de K. Lyka, Budapesta, 9, (1910), p. 234.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vara, este executată ca un peisaj romantic (Muzeul Bruckenthal, nr. 798).

În general, Neuhauser, pe lîngă peisajul conceput realist, pe lîngă «peisajul-portret», cum îl numește Goethe, se întoarce și spre peisajul-compoziție romantică, ale cărui motive reale, luate din regiunile transilvănene, sînt îmbinate de fantezia pictorului.

Tot așa sînt un tablou în ulei din 1817 cu o trecătoare imaginară, stîncoasă, abruptă, care coboară din vîrfurile de nord ale Carpaților în șesul Oltului și două peisaje ideale din 1827 și 1828 (Galeria Brukenthal nr. 1358 și 1359) cu cetăți, ruine de cetate și figuri rustice. Numeroase peisaje și privelişti de orașe au fost multiplicate de Neuhauser prin litografii, care vor fi amintite printre lucrările sale grafice.

În orice caz, pe vremea sa, peisagistica lui Neuhauser a făcut mare impresie. Unul dintre peisajele sale, văzut întîmplător de portretistul ungur devenit mai tîrziu celebru, Barabás Miklós, la curtea proprietății Rosenfeld în Gusu, l-a îndemnat să viziteze pe pictor la Sibiu și să ia lecții de desen și de pictură de la el[1]. Scriitorul vienez Krickel apreciază în 1828, că «pictorul Neuhauser, celebru în Transilvania, este un pictor de peisaje iscusit, dar în pictarea portretelor lasă mult de dorit»[2].

Această apreciere defavorabilă despre Neuhauser portretistul poate fi exactă în unele cazuri, totuși multe dintre portretele sale dovedesc un stil propriu evident, ale cărui caracteristice se exprimă într-un tip al capului cu proporțiile puțin exagerate. Capetele sînt pictate cu siguranță în trăsăturile lor generale, individualizate și modelate viu, aspru. Mai puțin caracteristică, adesea țeapănă și convențională, este înfățișarea corpului, cu mîinile ușor pozînd. Lui Neuhauser îi place să înfățișeze persoanele bust, pînă la talie, într-o încăpere închisă, în fața unei perdele, privind pe fereastră, și cu o mare bogăție de accesorii.

La începutul anului 1785 el desenează, probabil din însărcinarea lui Brukenthal[3], pe capii răscoalei romîne Horia și Cloșca, în închisoarea din Alba-Iulia, pe care, împreună cu portretul lui Crișan, le-a gravat și în aramă[4]. Unul dintre cele mai reușite portrete, pictat în anul 1799, este portretul contesei Bethlen, așezată în fața unui grup de pomi, avînd drept fond, schițat, palatul Bonyha, între timp dărîmat (Cluj, Muzeul de artă).

În 1801 el pictează pe istoricul și directorul de școală din Sibiu, Joseph Karl Eder, care a dăruit portretul său profesorului din Pesta, Martin von Schwartner. Portretul a fost gravat și în aramă de Falka Szamuel[5]. Neuhauser pictează în ulei, în 1806—1807, pentru colecția lui Ferencz Kasinczy, portretele contelui József și Samuel Teleki, al lui György Aranka și al guvernatorului Brukenthal. «Toate lucrări foarte frumoase, ale celui mai bun pictor în prezent din Transilvania», după cum apreciază Kazinczy într-o scrisoare de la 28 decembrie 1807 către Farkas Csere y[6].

Se pare că, începînd de la 1807, Neuhauser s-a ocupat timp de un deceniu, mai puțin de portrete, deoarece abia în 1817 mai prezintă un portret, pictat în tempera, de astădată al preotului din Nocrich, Samuel Herbert (proprietate particulară).

Tema principală o formează acum burghezia sibiană, care ne întîmpină într-un șir al portretelor sale.

În anul 1818 el pictează pe Georg Andreas Reissenfels, care și-a lăsat averea moștenire orașului său natal Sibiu, pentru așezăminte de binefacere și pe senatorul și tăbăcarul Anton Fileck, constructorul palatului care a servit mai tîrziu ca reședință episcopului evanghelic din Sibiu (Galeria Brukenthal, nr. 1479 și 1413).

Din aceeași epocă trebuie să dateze portretele unui senator sibian necunoscut (proprietate particulară), al farmacistului Petrus Sigerus, al primarului Simon Schreiber, al lui Daniel Czekelius și al soției (distruse în cel de al doilea război mondial), al preotului Johann Andreas Busner și al soției, născută Filtsch (proprietate particulară), în sfîrșit acela al unui preot, pater Delpini, lucrat pentru orfelinatul romano-catolic. Din 1822 s-a păstrat și portretul episcopului Daniel Graeser, în posesia Consistorului evanghelic.

În opera lui Neuhauser nu lipsesc, pe lîngă peisaje și portrete, nici reprezentări cu conținut religios. În anul 1801, după

---

[1] K. Lyka, *Magyar Müvészet*, 1800—1850, p. 292.

[2] A. J. Krickel, *Fussreise durch den grössten Teil der österr. Staaten*, vol. 2, Viena, 1830, p. 144.

[3] *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, vol. 23, 1896, p. 487.

[4] O. Beu, *Răscoala lui Horia în arta epocei*. București. Ilustr. XIII, XXXV, XLVIII.

[5] L. V. Schedius, *Zeitschrift von und für Ungarn*, vol. 6, Pesta, 1814, p. 383.

[6] *Müvészet*, editat de K. Lyka, Budapesta, 3, (1904), p. 206.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moartea pictorului Johann Martin Stock, a terminat Cina cea de taină, începută de acesta pentru Predella la altarul din Sebeș[1]. Muzeul raional din Gherla posedă în colecția sa, sub forma unei schițe, un proiect de pictură de altar compus pentru biserica armenească din această localitate. Pictura este executată în guașă, semnată și datată 1808[2].

Din 1815 este un tablou pentru altar cu destinație necunoscută — în prezent în proprietate particulară, în Sibiu — care înfățișează într-o ramă pictată, de dimensiunea 172 × 106 cm, pe Christos în templu. Grupul, bogat în figuri, se distinge printr-o mișcare vioaie și o bună dozare a culorilor, numai unele capete apar exagerat de mari și concepute aspru, o însușire caracteristică a felului de reprezentare la Neuhauser. În biserica din Turnișor (raionul Sibiu) s-a păstrat tabloul Mariei cu pruncul Isus, Iosif și Ioan copil, pe care l-a pictat Neuhauser pentru această biserică. Trei picturi în ulei în anul 1831 pentru mănăstirea Ursulinelor din Sibiu, de dimensiuni mari, 280 × 140 cm, pot fi considerate ca lucrări reușite. Ele reprezintă pe sf. Ursula, sf. Augustin și pe starețа mănăstirii, spre care se înalță privirea unui grup de fete tinere, în rochiile colorate ale modei din vremea aceea.

În mai 1799 termină schițele pentru zugrăvirea așa-numitei săli de pictură a palatului Brukenthal în Sibiu[3], care a fost executată în stilul Ludovic al XVI-lea «gris în gris pe fond albastru», mai tîrziu sacrificată, sala fiind zugrăvită.

Neuhauser a schițat pentru Farkas Cserey o coloană în amintirea tatălui său, în 1808, iar schița a dat-o lui Kazinczy să-și dea părerea[4]. Epitaful pentru perete, așezat în «Ferula» bisericii evanghelice pentru comitele sașilor, Michael baron de Brukenthal, în 1814, a fost schițat de Neuhauser «cu gustul cel mai nobil» — după cum spune o apreciere contemporană — și a fost executat în Viena de sculptorul Philipp Jakob Prokop, bustul din metal moale, restul din lemn aurit bronzat[5].

A urmat apoi, în 1828, planul pentru monumentul împăratului Franz la zidul orașului, pe promenada din Sibiu, al cărui bust a fost turnat de sculptorul vienez Franz Prokop, fiul lui Philipp Jakob[6]. Tot de la el provine și un tablou pictat direct pe peretele de deasupra tipografiei Hochmeister de atunci, din strada Iernii, care înfățișa vizita împăratului Iosif II la această tipografie[7] (17 iulie 1786).

Pe tărîmul graficii, Neuhauser a activat mai întîi ca gravor în aramă. La începutul anului 1785 a gravat pe Horia, Cloșca și Crișan, în aramă[8]. În șase schițe colorate, care formează un tot, el fixează numeroase tipuri populare și tipuri de porturi, care dau viață unui tîrg sibian din vremea sa, într-un tot colorat, dar destul de îngrămădit. Schițele colorate au fost executate în 1819, în Institutul de litografie din Viena de către Lanzedelli, ca prima încercare reușită de litografie tipărită în culori, în 6 foi[9]. Acest «tîrg transilvănean» a apărut și în negru pe alb. Tot Neuhauser a desenat cu penița pe piatră o serie de 12 tipuri populare sibiene, care au apărut colorate (Muzeul Brukenthal). Schițele acestea au servit în parte ca model pentru plăcile gravate de W. Poole, apărute în lucrarea despre costume a lui Molleville: *The Costume* (Londra, 1804) și mai tîrziu, pe la 1825, la G. Mollo și Co. la Viena, în culegerea *Kleidertrachter der kaiserl.königl. Staaten.*

La fondarea Institutului de litografie sibian, primul din Transilvania și de pe întreg pămîntul Romîniei de azi, a activat și Neuhauser, avînd un rol însemnat, pe lîngă Michael Bielz și J. Karl Albrich[10].

---

[1] *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 1904, p. 40. *Archiv des Vereins f. siebenb. Landeskunde*, vol. 32, 1903, p. 83.

[2] Comunicarea tov. director Ditroi, Cluj.

[3] Muzeul Brukenthal. Secția manuscriselor. *Hausarchiv* C.D. 15: *III a Abrechnung vom 15 Mai 1799 des Johann Krempels.*

[4] K. Lyka, *Magyar Művészet*, Budapesta, 1800—1850, p. 287.

[5] *Gemeinnützige Blätter zur Belehrung und Unterhaltung*, 5. Ofen 1815, p. 85—86. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthum Österreich*, partea 24, Viena 1872, p. 1.

[6] *Kurze Schilderung der Aufstellung der Büste* . . . Franz I., Sibiu, 1829.

[7] E. Sigerus, *Die Kunst auf der Strasse*, în: *Ostland*, Sibiu, 1920, p. 62.

[8] O. Beu, *op. cit.*

[9] Complet în Szépmüvészeti Muzeum, Budapesta, Secția grafică, nr. 8872—8877 și în Lipperheideische Kostümbibliothek, Berlin.

[10] J. Bielz, *Die Graphik in Siebenbürgen.* Sibiu, 1947, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În primii ani de existență a acestei instituții, a depus o muncă excepțional de rodnică. Chiar la început, în anii 1821 pînă la 1825, a publicat un șir întreg de caiete didactice[1]. El a creat prin acestea o bază solidă, care putea fi folosită pentru un curs de desen. În aceiași ani, de la 1821 pînă la 1825, Neuhauser a litografiat numeroase foi de artă, și anume reproduceri după tablouri din Galeria Brukenthal, portrete, vederi de orașe transilvănene și peisaje, care au fost tipărite de Institutul de litografie din Sibiu[2]. Cu timpul, se pare că interesul lui pentru litografie a scăzut, căci după 1825 nu-i mai știm nici o lucrare pe acest tărîm.

Putem conchide că Franz Neuhauser junior activează ca maestru deschizător de drumuri, îndrumător și pictor de rodnică activitate. Cu el începe dezvoltarea peisagisticii transilvănene, care a fost continuată de Carol Popp de Szathmary, Henric Trenk, Zuther, Glatz, Krabs, Böbel, Ludwig și Betty Schuller, Karl Dörschlag, și din care s-a dezvoltat bogata activitate artistică a secolului al XX-lea.

JOSEPH NEUHAUSER
1765—1815

S-a născut de asemenea la Viena, in anul 1767. Prima etapă a dezvoltării sale este asemănătoare cu a fratelui mai mare.

Întiile noțiuni artistice le primește de la tatăl său, probabil și primele studii la Academia din Viena, în 1783[3]. Mutîndu-se cu familia la Sibiu, îl găsim maestru de desen la școala normală a Orfelinatului Theresian, începînd din 1785. În Almanahul schematic al principatului Transilvaniei[4] îl găsim trecut ca « Graphidis magister» al Orfelinatului Theresian din Sibiu, pînă în anul 1816. El a călătorit adesea la Viena. Pe lîngă aceasta, se pare că Joseph Neuhauser a îndeplinit și o funcție la Casa militară, întrucît cu ocazia căsătoriei sale la 13 iunie 1790 în Sibiu cu Theresia Bergmann, fiica pictorului Franz Anton Bergmann, a fost trecut în registrul de cununii astfel: « cassa bellicae cancelista»[5]. A murit în 1815, în vîrstă de 47 de ani[6].

Din lucrările sale s-au păstrat foarte puține. Două lucrări bogate în figuri, executate în guașă, aflate în proprietatea Muzeului Brukenthal, care sînt catalogate ca: *Societate la curtea lui Iosif al II-lea*, au fost create probabil în amintirea *Gloriette*-ei din Schönbrunn. Unul dintre tablouri reprezintă jocuri ușoare, distracții feudale, într-o sală deschisă, ce dă într-un parc. De jur împrejurul sălii vedem o galerie susținută de coloane, unde se găsesc mai multe persoane. Tabloul este semnat: « Inv. pinx. par Joseph Neuhauser professeur du dessin

---

[1] Broșurile au apărut cu următoarele titluri: *Studien für Kopzeichner Steindruck in Zoodt*(Sadu), 1821; *Lehre von Licht und Schatten verbunden mit den notwendigsten Grundregeln zur freien Handzeichnung mit* 10 *lithographierten Blättern Hermannstadt* 1821; *Anfangsgründe der Zeichenkunst.* 20 *Litographien.* Sibiu și Brașov, 1823; *Anleitung zur Thierzeichnung nach den besten Meistern.* Drei Hefte. Sibiu și Brașov, 1822—1823; *Blumenbuch für die Jugend.* Zwei Hefte. Sibiu, 1823; *Zeichenbuch für die gebildete Jugend nach der Antique.* Zwölf Folio—Lithographien. Sibiu, 1823; *Anfangsgründe zur Landschaftszeichnung.* Zwanzig Lithographien in 2 Heften. Sibiu, 1825.

[2] Se cunosc următoarele litografii de Neuhauser, imprimate în *Kk. privilegiertes Lithographisches Institut zu Hermannstadt*: *a)* Portrete: Martin Luther după L. Cranach, în 4 executări, 1821—1823. Catharina Bora, 1821 J. Calvin după Holbein, 1823. Philipp Melanchtin, 1821. Ulrich Zwingli, 1823. Johannes Honterus, 1821. Lucas Hirscher, 1882. Apolonia Hirscher, 1822. Superintendent D. G. Neugeboren, 1822. Mann mit Peltzmütze, 1821.

b) Peisaje: Dorfansicht mit Ziehbrunnen, 1821. Burg mit Brücke. 1821. Wasserfall, 1821. Waldpartie mit Bauerngefährt, 1822. Pferdegruppe vor Dorwirtshaus. Bärenhatz, 1822. Wildschweinhatz, 1822. Kirchenkastell, 1824.

c) Vederi: Schloss Vajda Hunyad, 1822 (Joh. Roth del) Kerzer Abtei-Ruinen, 1822. Hermannstadt, 1824. *Kronstadt*, 1824. *Klausenburg*, 1824. *Devaer Schloss*, 1824 *Oberer Eingang in das Dervaer Schloss*, 1824 *Krypta mit Sarkophagen*, 1821. *Kundschaft der Tischlerzunft mit Ansicht von Hermannstadt*, 1822. *Kundschaft der Weberzunft mit Ansicht von Hermanstadt*, 1823.

d) Scene biblice: *Jesus bricht das Brot*, 1821. *Der Gekreuzigte*, 1821. *Heilige Familie*, 1821. *Moseskopf*, 1821.

e) Studii de animale. 6 foi, 1821—23.

f) Studii de flori, 15 foi, 1821—23.

g) Desene ornamentale. 27 foi, 1821—23.

b) Diferite: *Kinder-Bacharal nach Fiamingo*?, 1822 (vezi și nota 5, p. 4, copii litografiate).

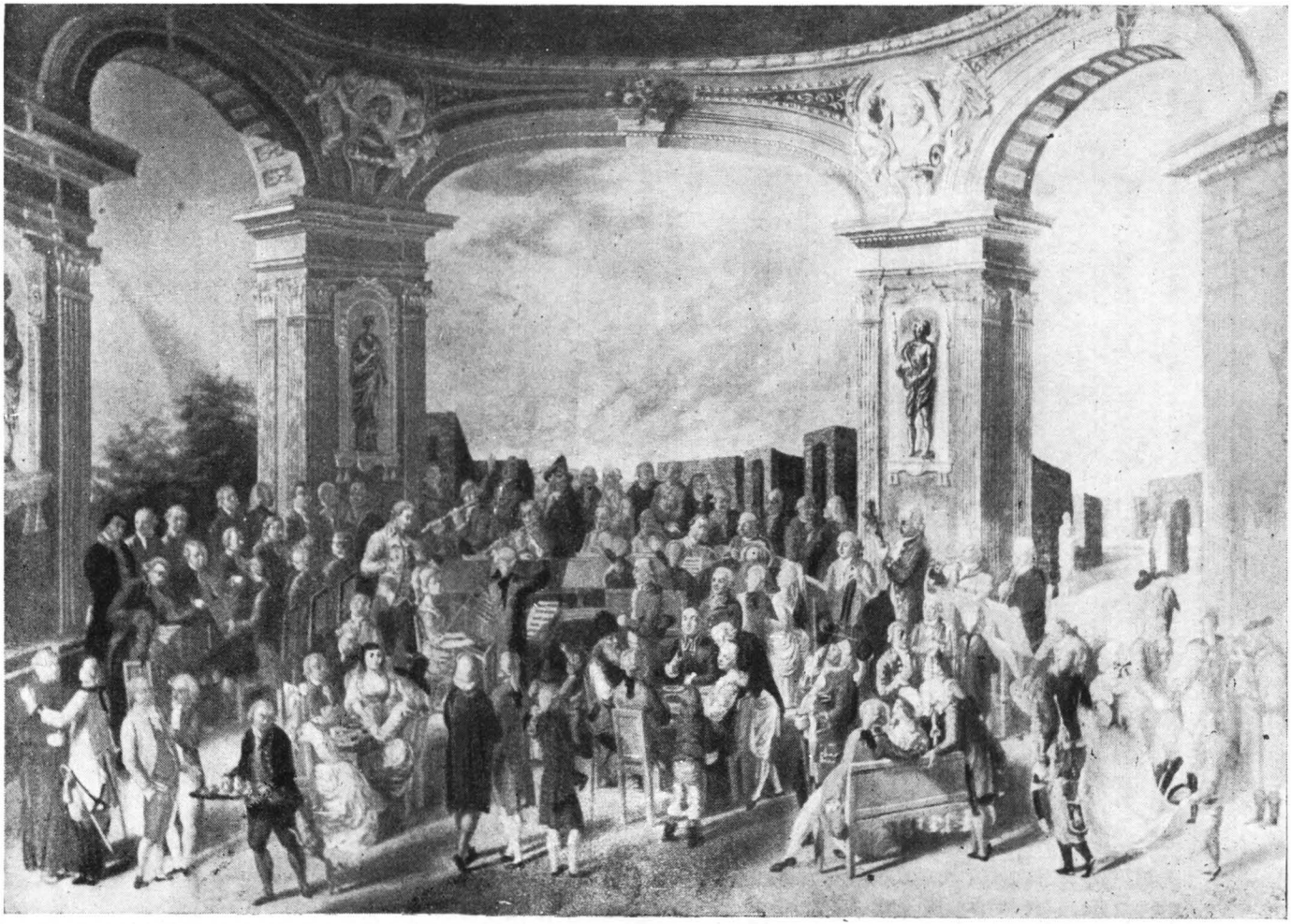
[3] Akademie der bildenden Künste. Wien: Protokoll jener Schüler, welche in der k.k. Kupferstecher Akademie — Zeichnen aufgenommen worden sind vom Jahre 1766—1784, dann 1805—1845. Band 2 1/2.

[4] *Calendarium novum et vetus . . . Additio Schematisimo . . .* Cluj 1809, p. 106.

[5] Parohia romano-catolică, Sibiu. Matricola cununaților.

[6] Parohia romano-catolică, Sibiu. Matricola de decedați. « Josephus Neuhauser Magistrer et Professor Delinationis in Orphanotrophio Theresiano annorum 47 in apoplexia stomachalis 12.II.1815.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Matineu muzical

Semnat şi datat

JOSEP NEUHAUSER 1789

(Muzeul Brukenthal)

Guaşă — 0,460×0,630

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dans la maison des Orphelins 1789». Cealaltă piesă arată o sală deschisă cu cupolă, cu vederea spre un parc în stilul celui de la Schönbrunn, în care concertează o pianistă, fiind acompaniată de o mare orchestră. În planul întîi grupuri de musafiri care joacă cărți și petrec, printre ei aflîndu-se, înveșmîntat în odăjdii, episcopul greco-oriental Gherasim Adamovici[1]. Tabloul este de asemenea semnat și datat 1789.

Un tablou de dimensiuni mai mari, executat în ulei, este o vedere a palatului contelui Teleki din Uioara. Locul gol din fața palatului, înconjurat de un zid, este animat de o trăsură, de călăreți și pietoni; în spre cîmp, se deschide o priveliște. Tabloul este semnat «Joseph Neuhauser pinx. 1791» și se găsește în Muzeul din Cluj.

Portretul pictat în guașă în 1789 al consilierului sanitar, fizicianul din Sibiu dr. med. Michael Meustädter (proprietate particulară), îl arată pe Joseh Neuhauser și portretist iscusit. Două naturi moarte, pictate de el în guașă (semnate) trădează un cultivat simț al culorilor.

GOTTFRIED NEUHAUSER
1772—1836 (?)

Al treilea dintre frați, Gottfried, s-a născut în 1772, tot la Viena. După anii de învățătură la tatăl său, probabil și la Academia de gravură în aramă din Viena, în 1782[2], ajunge după mutarea familiei la Sibiu ca maestru de desen la școala normală din Cluj, începînd din anul 1806[3]. În anul 1807 dă lecții acolo primului pictor decorativ maghiar de mai tîrziu. Vandza Mihály[4]. La 15 august 1816 se căsătorește în Sibiu cu Suzana Gross[5]. A murit probabil în anul 1836 în Cluj, fiind amintit în *Almanahul schematic* al funcționarilor din Transilvania, în acest an pentru ultima dată. De la 1 octombrie 1836 este numit ca urmaș al lui Neuhauser pictorul Simó Ferencz[6].

Dintre lucrările sale — toate investigațiile de la Cluj au rămas fără rezultat — este cunoscut numai un desen de arhitectură, semnat și datat 1792.

JOHANN NEUHAUSER
1774—1815

Născut în 1774, de asemenea la Viena, a ajuns la zece ani împreună cu familia sa la Sibiu. Studiul desenului și al picturii, de care s-a împărtășit sub îndrumarea tatălui său și probabil și la Academia de gravură în aramă[7], l-au pregătit pentru a conlucra împreună cu fratele său Franz, la un atlas de plante al lui Lerchenfeld. Din acești ani ai începutului s-a păstrat și o pictură în guașă a unui cal alb într-un peisaj, din 1795 (Muzeul Brukenthal) și un desen în tuș al unui cîine de vînătoare. Pentru a-și desăvîrși cultura, el frecventează în 1799 Academia din Viena[8], unde gravează în aramă peisajele și desenele de arhitectură ale lui Franz Neuhauser, care apar în 4 pagini ca *Gegenden und Altertümer aus Siebenbürgen, für Anfänger im Zeichnen Wien und Triest.* Din 1799 datează un peisaj de lac cu dealuri, cu grupe de case clădite ca niște culise în planul întîi, pictate în guașă. Johann Neuhauser a murit încă înainte de 1815, căci după moartea fratelui său Joseph, care a avut loc în acest an, nu este amintit ca moștenitor.

În încheiere, putem spune că talentul de pictor al fraților Neuhauser dovedește trăsături înrudite. Față de munca multilaterală, neobișnuită, productivă și rodnică a lui Franz Neuhauser, frații cei mai tineri reprezintă însă o prea mică valoare, fiind curînd dați uitării.

IULIUS BIELZ

---

[1] I. Lupaş, *Istoria bisericească a Rominilor ardeleni.* Sibiu, 1918, ilustr.

[2] Akademie der bildenden Künste, Wien Protokoll jener Schüler . . .

[3] *Calendarium novum et vetus* . . . anul 1806, p. 166.

[4] *Művészet*, editat de K. Lyka, Budapesta, 5, 1906, p. 135.

[5] Parohia romano-catolică, Sibiu. Matricola cununaților.

[6] Biro Béla, *A kolozsvári normál rajzoda*, în *Erdélyi Helikon*, 1943, p. 392.

[7] Akademie der bildenden Künste, Wien: Protokoll jener Schüler . . .

[8] Wiener Akademie der bildenden Künste. Namensverzeichnis derer, die Akademie bildender Künstler in der Mahler- Bildhauer und Lanschaftsschule frequendierenden Schüllern 1787—1807. Vol. 3, p. 83 «Neuhauser Johann 25 Jahre alt., Maler, Geburtsort Wien, königl. Zeichenmeister in Hermannstadt, kathol. Eintritt 4.XI.1799»

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CITEVA DATE CU PRIVIRE LA ACTIVITATEA LUI VERMONT ÎN TIMPUL STUDIILOR LA MÜNCHEN (1887—1893)

Opera lui Nicolae Vermont, de la naşterea căruia se împlinesc în toamna aceasta 90 de ani, s-a bucurat în cursul primelor două decenii ale secolului nostru de favoarea publicului, a fost adeseori comentată în presă şi a reflectat, într-o măsură poate mai mare decît opera altor pictori din aceeaşi vreme, frămîntările şi atmosfera epocii. Ea nu a constituit totuşi pînă acum obiectul unui studiu mai amplu.

Născut la Bacău, fiul unui profesor de limbi străine, Vermont a studiat pictura şi gravura cu Theodor Aman la Şcoala de Belle-Arte din Bucureşti. În 1887, a plecat la München, unde se dezvolta în această perioadă, laolaltă cu alte curente artistice, o

Autoportret (1887)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Muncitorii (1888)

pictură cu tendințe realiste, preocupată de a reda cu fidelitate aspecte din viața de toate zilele a oamenilor, înfățișați în strînsă legătură cu mediul lor de activitate [1]. În același timp se manifesta în creația unor pictori, printre care și Ludwig Löfftz, profesorul lui Vermont, un interes deosebit pentru compozițiile cu subiecte istorice și religioase. Gravura de toate felurile se bucura și ea din ce în ce mai mult de atenția artiștilor. În aceste împrejurări, cărora li s-a adăugat contactul tînărului artist cu operele marilor pictori ai lumii, aflate în bogatele muzee müncheneze, și în primul rînd cu operele lui Rembrandt, talentul suplu și multilateral al lui Vermont a găsit un mediu prielnic de dezvoltare. Într-adevăr, printre operele executate de Vermont în perioada studiilor la München, indiferent dacă aceste opere au fost lucrate acolo sau în timpul scurtelor intervale petrecute în țară, se găsesc creații importante prin maturitatea viziunii și a meșteșugului artistic. Deși predomină lucrările de grafică, există și picturi în ulei,— compoziții, peisaje sau portrete,— care dovedesc că de la începutul carierei sale pictorul a pornit cu un remarcabil elan.

În tot acest răstimp, Vermont nu a încetat de a avea relații cu anumite cercuri din Romînia, indirect legate de mișcarea socialistă. În 1892, ziarul *Lupta* publică o cronică asupra primelor lucrări expuse de Vermont, iar cîțiva ani mai tîrziu îl întîlnim pe tînărul pictor lucrînd desene — unele din ele cu caracter satirico-politic — pentru *Adevărul ilustrat*, supliment al *Adevărului*, pe atunci sub conducerea lui Al. Beldiman, cu care Vermont era bun prieten. Una dintre cele mai importante opere executate de Vermont în această perioadă —prima sa lucrare de mari proporții—este compoziția intitulată « Muncitorii », datată 1888 — azi în colecția muzeului Simu — și în mod evident inspirată din atmosfera politică existentă în Romînia în preajma anului 1888. Este momentul în care, paralel cu întețirea rivalităților dintre partidele burgheze, se puneau bazele mișcării muncitorești la noi în țară, mișcare în jurul căreia s-au strîns de la început cîțiva intelectuali cu convingeri progresiste.

Printr-un amănunt prezent în primul plan al tabloului, un exemplar al ziarului *Lupta*, pe masa la care cei doi muncitori

[1] Cf. Friedrich Pecht, *Geschichte der Münchener Kunst*, München, 1888.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«La fîntînă» (1891)

înfățișați în tablou își iau sărăcăcioasa cină, Vermont a ținut să sublinieze precis apartenența lor politică și să se refere astfel la problemele care preocupau pe oamenii epocii. Tabloul cuprinde două portrete, bine realizate din punctul de vedere psihologic — ținînd seamă și de faptul că pictorul nu avea pe atunci mai mult de 22 de ani. Puterea de a pătrunde în adîncimea sentimentelor omenești, știința de a da viață unei imagini portretistice presupun o maturitate a gîndirii și a simțirii, o acumulare de experiență a vieții, care în general se întîlnește mai rar la artiștii foarte tineri. Vermont a demonstrat în această pictură că știe nu numai să descifreze înțelesul unor fizionomii omenești, dar să și evoce condițiile de viață ale oamenilor pe care îi portretizează. Este interesantă figura femeii, modelată cu multă grijă; aici pictorul ține parcă să sublinieze faptul că vîrsta aparentă a femeii este mult mai mare decît vîrsta ei reală, și aceasta din pricina muncii istovitoare, a lipsurilor și a necazurilor. Chipul bărbatului, din profil, exprimă suferință fizică și morală, dar și o anumită îndîrjire vizibilă în încruntarea privirii și crisparea brațului.

Compoziția este concepută cu multă sobrietate și reduce la strictul necesar acele accesorii care de obicei abundă în lucrările de gen. Prin acest procedeu, pictorul subliniază sărăcia acestor oameni, care, într-o încăpere umedă și întunecoasă, își iau, abătuți și indiferenți, masa — o bucată de pîine și o ciorbă în strachina de lut.

Obiecția care se poate aduce acestui tablou este faptul că pictorul nu a ținut suficient seama de tipologia modelului feminin pe care și l-a ales. Într-adevăr, trăsăturile și expresia femeii nu sînt în totul corespunzătoare celor ce știm despre o muncitoare din țara noastră în acea vreme; poate că modelul pictorului nu a fost o muncitoare autentică.

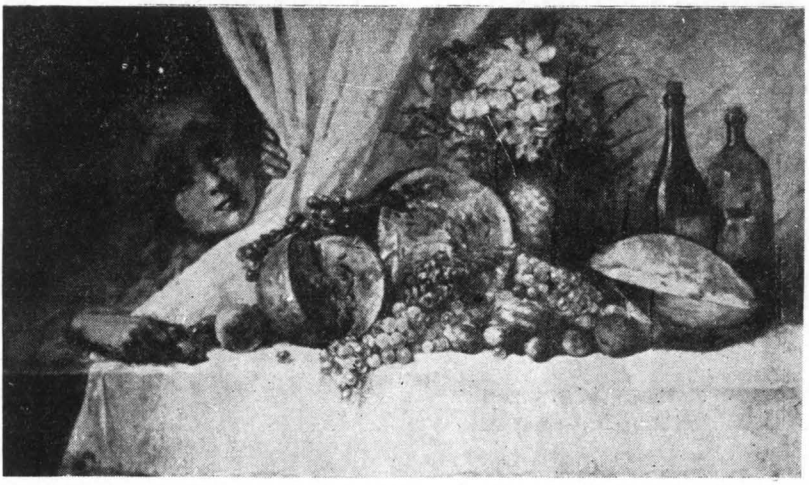
Dacă desenul vădește în acest tablou o siguranță remarcabilă și demonstrează posibilitățile lui Vermont în această direcție, precum și preocuparea lui — constantă în tot cursul vieții — de a fixa realitatea prin contururi bine definite, dacă gama coloristică este bine adaptată conținutului și transmite acea atitudine serioasă, reflexivă, pe care a avut-o pictorul în fața subiectului, se poate spune că redarea volumelor este încă imperfectă. De pildă, cămașa muncitorului parcă ar atîrna în gol; nu se simte trupul prezent sub pînza, de altfel interesant redată în ceea ce privește textura materiei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acest tablou are o importanță deosebită în activitatea lui Vermont, fiind punctul de plecare al unei serii de lucrări de acest gen, și în același timp una dintre primele lucrări din pictura romînească, inspirată din viața muncitorilor urbani.

Este de remarcat faptul că tocmai în această perioadă de ședere a pictorului în străinătate, multe dintre tablourile sale —peisajele mai cu seamă— tratează cu predilecție subiecte romînești. Chiar în scurtele intervale petrecute în țară între anii 1887 și 1895, Vermont a găsit răgazul necesar pentru a pleca, la Sibiu și Rîmnicul-Vîlcea, la Căciulata, Ghighiu sau Galați, și a fixa, în acuarelă sau ulei, privelişti dintr-o lume care îi era familiară și în fața căreia găsea ușor expresia artistică cea mai adecuată realității și mai conformă cu personalitatea sa. Doar printre lucrările grafice se întîlnesc unele inspirate din peisajul și viața müncheneză.

Tabloul *La fîntînă*, datat 1890, lucrat în țară, denotă, deși de factură grigorescană, o inspirație totuși originală, în care se îmbină emoția sinceră în fața naturii și a priveliștilor romînești cu un anumit simț al narațiunii, just dozat, care dă lucrărilor lui Vermont o notă specifică, le învăluie într-o anumită atmosferă calmă din care se desprinde și un oarecare umor. Bazat, ca și toate lucrările lui Vermont, în primul rînd pe desen, acest tablou se remarcă prin echilibrul formelor bine conturate. Vermont ne evocă cu multă forță de sugestie un colț de sat romînesc, dintr-o regiune de deal, la ceasul înserării; culorile atenuate care redau atmosfera încărcată de praful adunat în cursul zilei, spre deosebire de prospețimea dealurilor care închid sus orizontul, mișcările simple, firești și liniștite ale celor două personaje din tablou, conturează o imagine poetică, foarte discret idilizată, a vieții de la țară. Se desprinde din acest tablou faptul că artistul care l-a pictat poseda o sensibilitate vibrantă, că știa să compună cu inteligență un peisaj cu figuri și că deci era un artist care « promitea » mult. Aceasta este forma sub care apăreau în presa ultimilor ani al secolului al XIX-lea, elogiile numeroase pe care i le adresau lui Vermont cronicarii de artă ai epocii.



Copil în fața unei mese încărcate

Din același an, 1890, datează un excelent portret în acuarelă plin de grație și savoare, lucrat la München, și reprezentînd o tînără studentă. Imaginea este armonizată în griuri nuanțate cu multă finețe, astfel încît, deși pe un fond cenușiu deschis, pe care se profilează silueta fetei îmbrăcată într-o rochie de aceeași culoare cenușie, nu se creează impresia de monotonie. Ansamblul coloristic, sobru, de o rafinată discreție, este înviorat și subliniat de galbenul auriu al părului bogat care contrastează cu albastrul închis, catifelat, al pălăriei. Precizia și puritatea contururilor fac să străbată în această siluetă, de o eleganță puțin prețioasă, elanul și prospețimea tinereții. Se pot constata aici progresele evidente pe care le făcea pictorul de la o lucrare la alta. Într-adevăr, dacă încercăm să comparăm această acuarelă cu o alta executată cu un an înainte, și intitulată *Copil în fața unei mese încărcate*, observăm trecerea de la procedeul unei înregistrări migăloase a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

amănuntelor, interesante sau nu, la o libertate de tratare în care alegerea dintre esențial și accesoriu este făcută cu inteligență și îndrăzneală. Merită totuși să fie subliniată în această acuarelă din 1889 — din nefericire pictată insistent și compact, fără respectarea cerințelor acuarelei și de aceea cu greu putînd fi deosebită de o lucrare în ulei — preocuparea artistului de a reda fidel și sugestiv materia și diferențierile de calitate tactilă. S-ar spune că anume în acest scop și pentru a face o demonstrație de virtuozitate sau un exercițiu tehnic, pictorul a grămădit pe o suprafață relativ mică o cantitate atît de mare și de variată de obiecte — sticle, flori și tot felul de fructe — foarte deosebite unele de altele prin, densitate transparență și luciu.

În aceeași perioadă — 1891 — Vermont întreprinde o călătorie de studiu în Austria și Italia, vizitează Tirolul, Veneția și Verona. Sensibil la pitoresc, poate și prin tipul de educație artistică primită la München, și pîndind cu aviditate tinerească tot ceea ce îi putea servi ca subiect de inspirație, el vorbește în corespondența trimisă familiei despre frumusețile peisajului sau ale artei, prețuindu-le numai în măsura în care ar putea deveni material pentru « un tablou ». La Verona îl impresionează îndeosebi culo-

« Femei la fîntînă » (1891)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rile pure și fermitatea contururilor, claritatea lor. Din această călătorie au rezultat unele interesante lucrări de gravură în apă tare, printre ele cîteva peisaje venețiene și *Femeile la fîntînă*.

Vermont începuse să lucreze gravuri încă din timpul studiilor în țară. Totuși, cele mai vechi gravuri ale sale care există astăzi, datează abia din 1888. Tema predominantă a acestor gravuri, ca și a întregii grafici a lui Vermont din această perioadă este portretul individual sau de grup. Cu toată îndemînarea de care Vermont dă de la început dovadă în mînuirea tehnicii acuafortei, se observă în gravurile din 1888—1890 o anumită insistență exagerată asupra amănuntelor, care îngreuiază imaginea și îi răpesc din preciziune. Face excepție un portret de bătrînă — gazda sa de la München — care este tratat liber, larg, și în care încep să se discearnă însușirile remarcabilului gravor de mai tîrziu.

Gravurile din 1891 citate mai sus, executate după întoarcerea din Italia, reprezintă un pas înainte. Ele indică o ascuțire a sensibilității, mai mult simț al mișcării, mai multă energie și siguranță în alegerea esențialului.

În tot cursul anilor de studiu activitatea pictorului este foarte intensă, el participînd cu regularitate la expozițiile ce se organizează în acest timp în țară. În martie 1892 el ia parte la expoziția de pictură Simonidi—Serafim—Vermont la Ateneu, în 1893, la Expoziția Cercului artistic, unde prezintă 17 uleiuri și patru acuarele, iar în 1894 figurează în catalogul Expoziției artiștilor în viață cu 10 lucrări, 5 uleiuri și 5 acuarele, rod al activității anului precedent. Aici trebuie subliniat ajutorul important dat tînărului artist, care nu avea bursă de studii și se întreținea singur, de către cumnatul său, ziaristul și autorul dramatic Grigore Ventura, care a luat asupra lui toată grija

Femeie cu sacoșă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rezolvării problemelor practice în legătură cu fixarea de prețuri și vînzarea tablourilor. Astfel, în mai 1894, Gr. Ventura îi scria lui Vermont: « toate tablourile tale au fost primite la Ateneu. Tabloul *Moșii* a fost foarte lăudat. Trebuie neapărat să ceri pe el 1 000 de franci ».

Dacă între picturile prezentate la prima expoziție predomină peisajele, elogios co-

și net, în care personajele sînt foarte precis caracterizate, *Femeia cu sacoșă* (1888), în care chipul apare puternic modelat, iar gama de nuanțe de la alb la negru dozată cu o deosebită finețe, apoi un alt portret de femeie tînără, ușor, plin de grație, schițat cu vervă, sînt numai unele dintre desenele valoroase create în decursul acestor ani. Acuarelele din aceeași perioadă, între care

Bragagiul (1893)

mentate de cronicarii artistici ai timpului, care văd în Vermont un remarcabil peisajist, din lucrările de grafică ale aceluiași an, reiese cu pregnanță interesul artistului pentru fizionomia umană, dorința lui de a da expresie sentimentelor și gîndurilor surprinse în trăsăturile feței, în gesturile și atitudinile corpului. Cîteva portrete — desene în creion — lucrate în această epocă, dovedesc spontaneitate, capacitate intuitivă, și preciziune a liniei. *Portretul de femeie din profil* și *Orfana* (1888), portretul lui Băncilă împreună cu arhitectul Cerchez, desen concis

se remarcă portretul unei femei, din profil, lucrat consistent, într-o manieră oarecum neobișnuită pentru această tehnică și evocînd cu multă sugestivitate atmosfera epocii, se mențin pe linia caracterelor deja existente în portretul de studentă executat la München și analizat mai sus. Prospețime, elan, vervă, spontaneitate, siguranța trăsăturilor și transparența pigmentului, arată cît de dotat era Vermont pentru genul acuarelei.

Caracteristice sînt pentru această epocă *Portul Galați* expus în 1893 la Cercul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

artistic și *Peisajul de munte* care a fost prezentat la expoziția artiștilor în viață, în 1894. În prima acuarelă transparența și vibrațiile atmosferei sînt sugerate cu un lirism ușor melancolic, sentiment mai rar întîlnit în peisajele lui Vermont care sînt îndeobște resimțite de privitor cu o pașnică seninătate. *Peisajul de munte*, sprijinit pe îmbinarea dintre albastrul transparent și verdele acid, se apropie vădit prin luminozitatea și caracterul lui decorativ, de unele acuarele ale lui Luchian.

În orice caz, este caracteristic graficii lui Vermont faptul că desenele lui sînt de cele mai multe ori lucrări independente, adică nu reprezintă numai schițe pregătitoare în vederea unor lucrări mai mari. De altfel, în toate expozițiile lui Vermont sînt întotdeauna prezente și un număr de desene și acuarele, dovedindu-se prin aceasta importanța pe care el o acorda acestor tehnici. Desenele lui Vermont izbesc prin modelarea puternică a formelor, prin interesul pentru redarea volumelor. Cu mai multă forță de sugestie decît în lucrările în ulei din aceeași epocă, Vermont știe să redea masivitatea clădirilor într-un peisaj urban (aspectele din București, str. Colței) sau musculatura, flexibilitatea, suplețea corpului omenesc. Linia lui Vermont e liniștită și armonioasă, nu are în ea nimic abrupt sau sacadat; e simplă și totuși nu excesiv de sumară, iar amănuntele sînt precizate fără insistență, dar cu atenția unui bun investigator al realității. Este un fapt evident în orice desen de Vermont, fie portret sau peisaj, că artistul a căutat să exprime o idee, un sentiment, că nu a fost fermecat numai de grația unui gest sau de verva unui contur, a unei mișcări. El urmărea să extragă ceva din esențele realității: uneori reușea, dar poate nu tocmai pe măsura intențiilor sale. Din portretele sale grafice, mai ales din cele reprezentînd oameni în vîrstă, se desprinde o anumită « filozofie a vieții » — influențată desigur de curentele « decepționiste » din literatura epocii — în care se amestecă tristețea resemnată în fața adversităților timpului și ale vieții, cu conștiința existenței unor valori morale mai înalte, pentru triumful cărora acești oameni nu găsesc însă forța să lupte.

La sapă (1893)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Registrul tematic larg și varietatea preocupărilor din această epocă a studiilor la München reies cu evidență din cataloagele expozițiilor. În 1892 predomină peisajul și lucrările cele mai valoroase sînt *Peisajul de la Căciulata* și *Iarna* — interesantă prin preocuparea pictorului față de problemele redării materiei și diferențelor de consistență și colorit. În Expoziția Cercului artistic apar mai ales portrete și scene de gen. Printre acestea o lucrare importantă, care se află la loc de cinste în muzeul Simu, este tabloul *Bragagiul*. Acest tablou apare ca o expresie a bunelor însușiri care s-au dezvoltat la Vermont în cursul șederii sale la München. Micul bragagiu este surprins într-o poziție firească, degajată; se simte destinderea mușchiulară. O dată cu costumul turcesc, poziția personajului contribuie mult la caracterizarea atmosferei prin care pictorul a vrut să evoce un aspect pitoresc, parfumul oriental al Bucureștiului de altădată. Decorul ales de pictor — un zid cu cîteva trepte, îndărătul cărora se profilează pe cer alte ziduri masive — întregește această atmosferă. În același timp însă, trebuie remarcat că Vermont nu a fost preocupat numai, sau în special, de elementul pitoresc al scenei; din tablou se desprinde într-adevăr un conținut bogat de idei. Îngîndurarea, expresia obosită și plictisită a copilului care așteaptă un trecător amator de a cumpăra ceva din marfa multicoloră cu grijă așezată în coș, exprimă sentimentul de milă al pictorului pentru viața acestui copil, care e nevoit să stea țintuit toată ziua între coșul cu zaharicale și cana de bragă.

Tabloul se caracterizează printr-o deosebită strălucire coloristică. Tonuri vii, contrastante, sclipind ca niște pietre prețioase, se aștern în pete groase. În centrul imaginii, șorțul băiatului, de un verde intens, atrage dintr-odată atenția. Roșul închis al fesului se repetă în roșul brîului. Cămașa albicioasă este asemănătoare prin culoarea ei cu zidurile albe-cenușii, scăldate în soare, nuanțate ușor albăstriu, din pricina petei azurii de cer provenind din fundul tabloului. Zaharicalele, de un roz țipător, sînt temperate de galbenul învechit, puțin murdar, al metalului din care sînt făcute vasul și cana de bragă. Aceste două culori la un loc subliniază cu o notă parcă ușor umoristică această scenă care, altfel, nu are în ea nimic vesel.

Născut din aceeași preocupare de a înfățișa omul în mijlocul ocupațiilor sale, apare și tabloul *La sapă* datat tot 1893, azi expus în muzeul din Orașul Stalin.

Înțelesul peisajului vast, mergînd pînă departe în adîncime, pare să se concentreze în întregime în siluetele celor două țărănci care, în mijlocul tabloului, lucrează la săpatul sfeclei. Aceste siluete, mai ales cea din dreapta, se desprind din peisaj cu o monumentalitate pe care o accentuează încetineala solemnă, sugerată cu multă forță de ritmul egal și de linia ușor ascendentă spre stînga a întregii imagini.

La sfîrșitul anului 1893, după încheierea studiilor la München, Vermont pleacă pentru puțină vreme la Paris, unde lucrează în atelierul gravorului și pictorului Maillard. În 1895 el se reîntoarce definitiv în țară. De aci înainte, activitatea lui va continua cu o adevărată febrilitate în toate domeniile picturii și ale graficii, precum și în direcția participării la reorganizarea vieții artistice la noi, problemă pe atunci la ordinea zilei.

Experiența cîștigată de Vermont în cursul primei șederi la München s-a reflectat în toată creația sa din această perioadă. În fiecare dintre genurile pe care le-a cultivat — însăși varietatea lui de preocupări apare ca fiind în legătură cu tradiția existentă în școala müncheneză — se simte influența învățăturilor primite în cursul anilor de studiu și a contactului cu maeștrii picturii müncheneze.

Dacă de la Hans Mackart va fi deprins gustul pentru compozițiile mari cu caracter alegoric, iar de la Franz Defregger tendința de a introduce o notă ușor idilică în peisajele și în picturile de gen, Gabriel Max și Ludwig Löfftz l-au influențat în concepția privitoare la tratarea subiectelor religioase, în timp ce unele elemente ale portretisticii lui Lenbach i-au ajutat să-și clarifice viziunea în această direcție. În cursul aceluiași an Vermont a folosit cu multă pondere elementele pozitive ale școalei müncheneze de pictură; pe de o parte, interesul pentru bogăția conținutului sufletesc al operei de artă, atenția față de viața și ocupațiile oamenilor simpli, iar pe de alta, rolul important acordat desenului și compoziției într-o pictură.

După terminarea studiilor, în tot cursul carierei sale de pictor, Vermont va mai reveni adeseori la München. Atunci se va lăsa însă influențat și de acele aspecte fade, afectate, de un fals umor sau de o falsă poezie, care au dominat în pictura müncheneză în ultimii ani ai secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea.

AMELIA PAVEL și RADU IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CÎTEVA DATE NECUNOSCUTE ÎN LEGĂTURĂ CU SCULPTORUL ŞI PROFESORUL KARL STORCK

Biografia lui Karl Storck — născut acum o sută treizeci de ani la Hanau (ducatul de Hessa-Nassau, Germania) — sculptorul care în 1865 a ajuns să fie primul profesor şi întemeietorul şcolii romîneşti de sculptură — nu este încă pe deplin cunoscută, în special în ceea ce priveşte epoca tinereţii sale.

La 22 de ani, în timpul răscoalei de la 1848, Storck se afla la Paris. Se ştie că, după ce a traversat Austria în toiul revoluţiei, după o călătorie cu peripeţii pe Dunăre — făcută îndeosebi noaptea (cînd vaporul se putea strecura neobservat) — Karl Storck a debarcat la noi în ţară la începutul anului 1849.

Ajungînd la Bucureşti, el a tras la giuvaergiul Iosef Resch din Podul Mogoşoaiei care avea aici o prăvălie, încă din 1837.

K. Storck cu a doua soţie, Frederica Ollescher, mama lui Frederic Storck

Călătoria acestui tînăr de la Paris la Bucureşti, trecînd prin Hanau — ar rămîne, credem, fără altă explicaţie — în afară poate de datina ucenicilor de breaslă care cutreerau lumea în căutarea unui meşteşug [1] — dacă în oraşul de baştină al lui Karl Storck n-ar fi trăit şi cîteva rude ale bijutierului

[1] Cf. Tudor Vianu, *Sculptura romînească* în *Artă şi tehnică grafică*, 1938, nr. 4—5, p. 164.

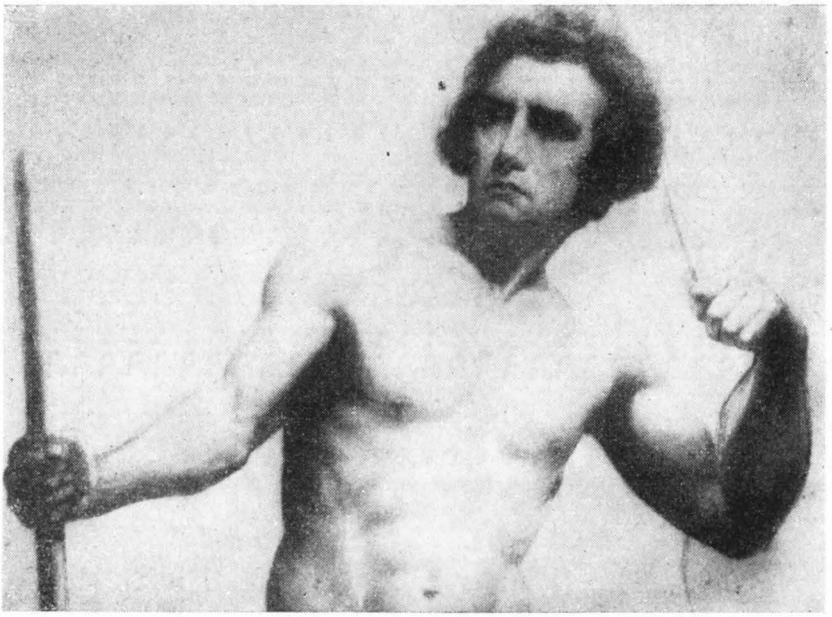
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bucureștean[1]. Este probabil că tînărul Storck a venit cu recomandații din partea familiei Resch din Hanau, și astfel și-a putut găsi de lucru în atelierul compatriotului său, care avea de la domnie « dreptul de vînare a aurului din gîrlele țerii »[2].

În felul acesta s-a statornicit la noi cel care 16 ani mai tîrziu — în ianuarie 1865 — era numit printr-un decret al domnitorului Alexandru Ioan Cuza, profesor al Școalei de bele-arte din București, la catedra de sculptură pe care a deținut-o pînă în 1887 — adică pînă la capătul vieții.

Școala de bele-arte trebuia înjghebată și clădită din temelii. Cu concursul primului ministru Mihail Kogălniceanu, directorul școlii Theodor Aman organiză printre altele și bunul mers al catedrei de sculptură, comandînd de la Paris primele modele de gips: *Venus* de Canova, *Apollo din Belvedere*, *Gladiatorul*, care se mai păstrează și astăzi, *Diana*, *Cezar*, *Napoleon* și încă vreo trei busturi, care constituiau chiar și pentru nevoile anului 1865, o zestre mult prea săracă.

În urma cererii titularului catedrei, Comitetul academic al școlii de bele-arte propune la punctul 5 al ordinei de zi, în ședința din 16 octombrie 1867, să se mai aducă din străinătate o serie de modele de gips. Ministerul acordă în acest scop 300 lei; iar Storck pleacă în 1869 în Italia, de unde se va reîntoarce cu mai multe « modeluri de gypsu »: *Venera ce iese din baie*, *Venera ce face toalette din Vatican*, *Altoreliefuri de la Medusa*, *Copil cu vulturul de la Vatican*, *Copil cu gîsca de la Campidoglio* și altele.



Studiu de atelier (fragment)

Dar costul acestor modele, la care se adăugau și spezele de transport (ambalajul acestor fragile modele, vama, drumul pe Dunăre pînă la Brăila, și de aici pînă la Giurgiu și la București, precum și birja) — depășeau cu 675 lei și 23 bani suma inițială de lei 300, pe care Karl Storck a socotit-o cu drept cuvînt ca un « aconto ».

În arhivele Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor aflăm corespondența purtată între directorul Școlii de bele-arte și ministerul care refuza — în ciuda tuturor stăruințelor, a chitanțelor și fractelor justificative — să mai acorde ceva peste suma de lei 300, « considerînd cererea inesplicabilă », deoarece « cu banii statului

[1] Max Rösch, *Familien Buch der Nachkommen des Michael Rösch von Schwannberg, des Stammvaters der Ravensburger Familie Rösch*— monografie în care figurează, printre mulți alții, nepoatele de frate ale bijutierului, Susanne Lina și Hélène Resch — toate născute la Hanau, iar ultima înmormîntată la cimitirul evanghelic (luteran) din București chiar alături de cripta lui Karl Strock.

[2] Radu Rosetti, Comunicare făcută în ședința intimă a Academiei Romîne din 15 aprilie 1937.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

51

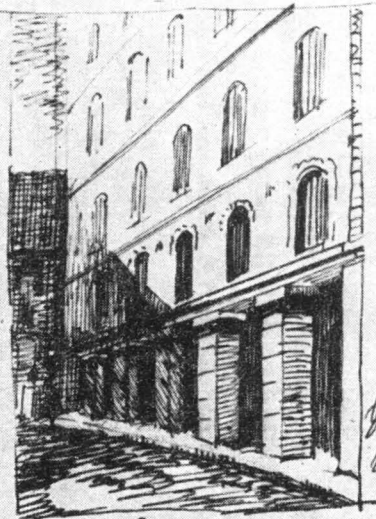


fig 79 Schița d'aplicațiunea regulei 57.

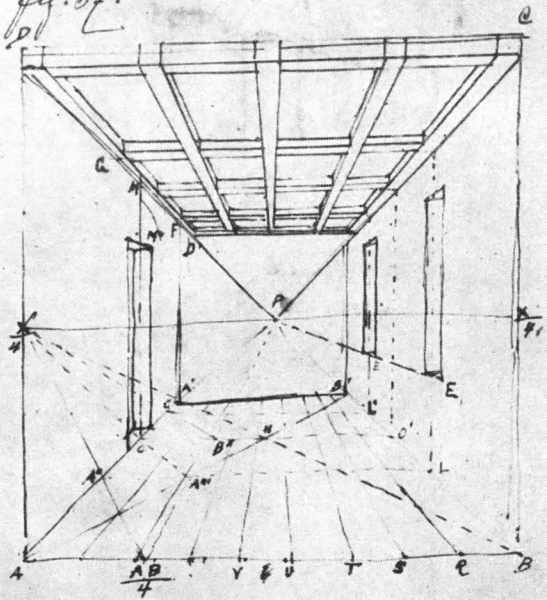
Impartiți galeriei în doue părți egale prin diagonală BA'; de la Centru H ducem horizontală OO', și ridicăm verticală OM, care va fi Centru uşei OM" deschis în mijlocul laturei stîngă al Galeriei.

Divisați în doue secțiuni fiecare parte de la Galeria prin fugitórele diagonale $\frac{AB}{4}$ $\frac{X}{4}$ B" $\frac{X}{4}$, ce ne dau A"L"; ducem horizontalele A"L–L'L' și ridicăm verticalele

52

LG–L'G', care sunt centrele respective ale ferestrelor EF–E'F' deschis în latură drepte ale galeria.

~~Asedăm~~ grosimea și atîncimea a grindilor CD–GG"–M'M–G'F" vom termina cum sau esplicat pentru cubu regula 51 fig. 67.



Două pagini din manuscrisul traducerii « Tratatul de perspectivă »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Profil de bătrîn

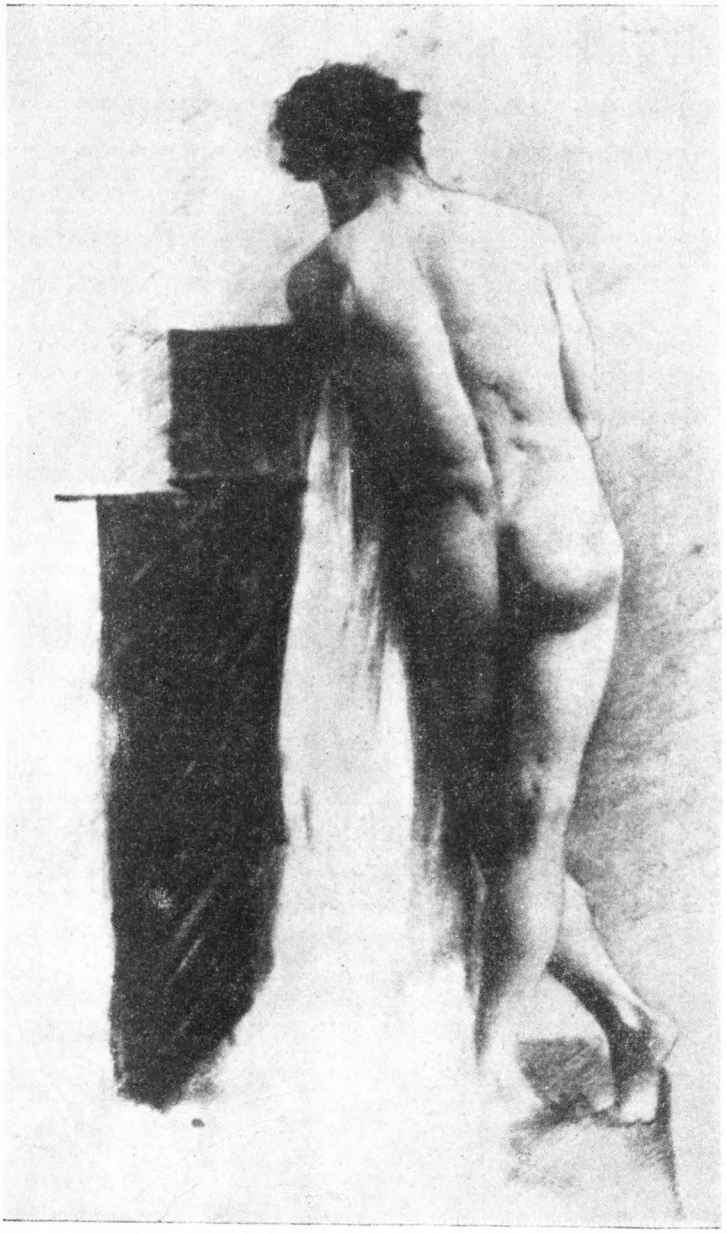
Desen după bustul unui bărbat

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu ne putem juca și ai espune bunului placu și arbitrariului personal», în consecință — « se respinge cererea de mijlocire a directorului Pinacotecii» [1], deoarece profesorul de sculptură Karl Storck nu avea voie să cheltuiască mai mult.

Ca să se poată acoperi această cheltuială făcută din buzunarul artistului, în 1869, directorul Theodor Aman cere Ministerului un credit suplimentar, care se acordă mai tîrziu, în 1870.

Iată în ce condiții vitrege și jignitoare lucrau acești entuziaști pionieri culturali, cinci ani numai după deschiderea Școlii de bele-arte.



Studiu anatomic

La greutățile acestea trebuie să adăugăm, în ce-l privește pe Karl Storck și dificultățile de exprimare într-o limbă

[1] *Arh. statului*, Dos. Min. Instrucțiunii, nr. 130/1870, f. 34, 50, 51.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe care cu puțini ani înainte nu o știa.

Primii dascăli ai școlii — Aman, Tattarescu, Storck, Polizu și Stăncescu — ca să suplinească lipsa cursurilor teoretice care se făceau la bele-arte pentru întîia oară — probabil că improvizau, ori adaptînd, ori traducînd din manualele unor profesori cu rutină. Am găsit, de pildă, manuscrisul unui *Tratat de perspectivă*, pe care Karl Storck s-a apucat să-l traducă din limba franceză în vremea cînd preluase și catedra de perspectivă. Este vorba de *Elements de perspective* a lui Armand Cassagne [1], artist pictor, autor a numeroase tratate de inițiere în domeniul artelor plastice — manual pe care Storck, precum se vede, îl tălmăcea pentru uzul școlilor noastre.

O mărturie a seriozității și multilateralității lui Karl Storck o constituie *Mapa* sa, descoperită nu de mult, în arhiva fostei Școli de bele-arte: « Zeichen Mappe des Karl Storck » de un deosebit interes documentar. Între copertele dosarului sînt rînduite peste 100 de schițe, desene și planuri, ce adeveresc talentul și variatele preocupări ale primului profesor de sculptură de la noi. Aflăm aici o bogată colecție de studii, făcute cu aplicație, printre care un remarcabil profil de bărbat cu aspect romantic și un portret expresiv și plin de trufie după bustul unui bărbat; apoi un interesant proiect de compoziție istorică romînească, în care apare un înalt dregător în costumul său tradițional, amintind de portul spătarului Mihail Cantacuzino (în viziunea sculptorului Storck); dregătorul cu hlamidă și cucă este înconjurat de un grup de boieri, iar în față are cîțiva țărani, dintre care unul, îngenunchiat, primește un dar; o acuarelă a lui Karl Storck reprezintă o casă boierească de oraș, fără nici o fereastră la parter și cu o singură intrare, care duce la primul etaj unde se află un cerdac; în contrast cu acest imobil, în partea stîngă se află cîteva atenanse părăginite, calcanul casei vecine și o turlă de biserică abia schițată.

O altă serie de desene, foarte minuțioase, sînt destinate unor monumente funerare: capele, cavouri, osuarii. După cum rezultă din unele recente investigații [2], în cimitirele Șerban-Vodă, evanghelic (luteran) și catolic, se află peste 50 de asemenea lucrări ale lui Karl Storck, care se ocupa personal și de partea arhitecturală a bustului ce ridica, și chiar de estetica grilajurilor.

Alte cîteva desene sînt în legătură cu sculptura în lemn pe care se știe că Stork a practicat-o (ca și prietenul său Aman) cu multă îndemînare. Astfel, găsim desenele unor altare, ale unor scări, jilțuri domnești, strane, mese și scaune, toate lucrate cu răbdare și migală de giuvaergiu.

În fine se mai găsesc schițe, proiecte și planuri întocmite de arhitecții cu care Karl Storck colabora, se pare cu deosebită competență în ce privește ornamentarea cu marmoră a imobilelor. Pe unul dintre aceste planuri se descifrează stampila: « Gottereau fils, architecte Bucharest ». Aflăm proiectele scărilor de marmoră ale fostului palat domnesc, și, se pare, ale scărilor Ateneului, cu măsurile lor exacte, făcute chiar de Karl Storck, care se știe că le-a și făurit.

Acesta este, pe scurt, conținutul *Mapei* profesorului de la bele-arte.

★

În decursul celor 22 de ani în care a predat sculptura, Karl Storck a căutat să formeze și să îndrumeze cît mai multe elemente tinere.

Din discursul rostit la moartea sa de C. I. Stăncescu, la 30 martie 1887, această latură a vieții lui Karl Storck apare evidentă:

« A fost întemeietorul în Romînia al studiului sculpturii. Numit profesor al Scólei de Belle-Arte pentru secțiunea sculpturii chiar la înființarea acestei scóle, domnia sa a luptat împreună cu noi toți în zilele bune, dar mai ales în zilele rele, pentru răspîndirea gustului artelor frumoase, profesînd cele mai înalte teorii ale artei sale.

Ca profesor, Karl Storck era sever, dar nepărtinitor în aprecierile sale. Urmaș în arta sa al marilor tradiții ale sculpturii grece, simțea o adevărată bucurie sufletească, cînd găsea în lucrările elevilor săi semne de înțelegerea principiilor acestei scóle. Storck putea fi mîndru că trudele sale de la Scóla de Belle-Arte au fost încoronate de izbîndă, conducînd pașii la începutul carierei lor tuturor junilor sculptori romîni: a domnului Georgescu, care a dat atîtea probe de netăgăduitul său talent, a domnului Ionescu Valbudea, care dă asemenea mari speranțe în cariera ce a îmbrățișat, și în fine. a domnului Jolnay,

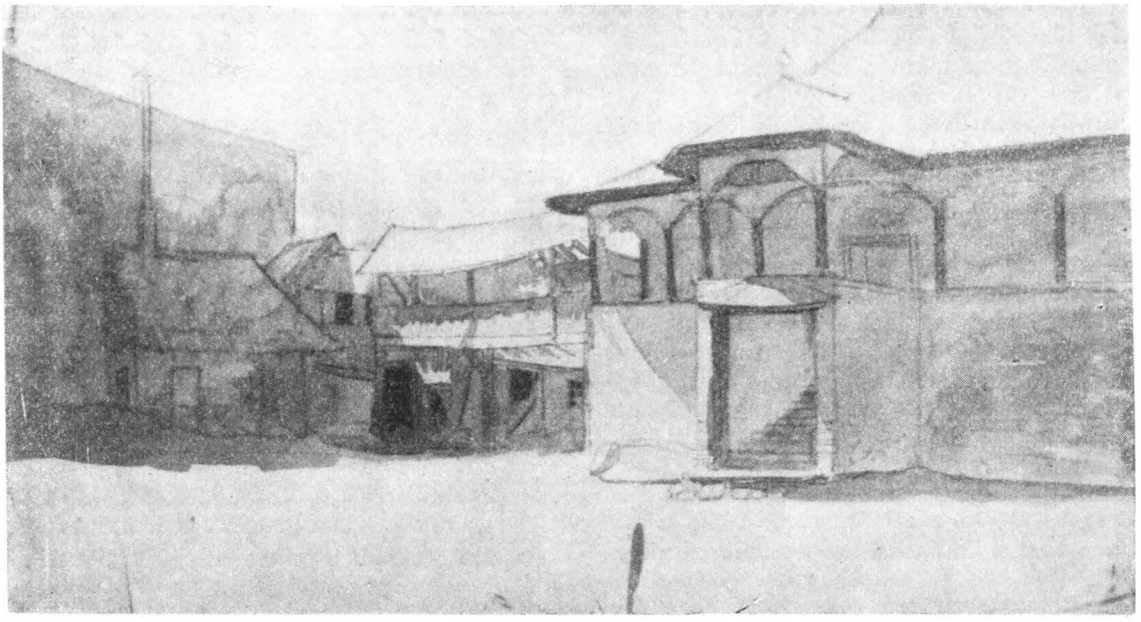
---

[1] Librairie classique de Ch. Fouraut & Fils, 1881, Paris.

[2] Inventarierea monumentelor de artă din cimitirele bucureștene, făcută de B. Gheorghe.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Schiță pentru o compoziție istorică



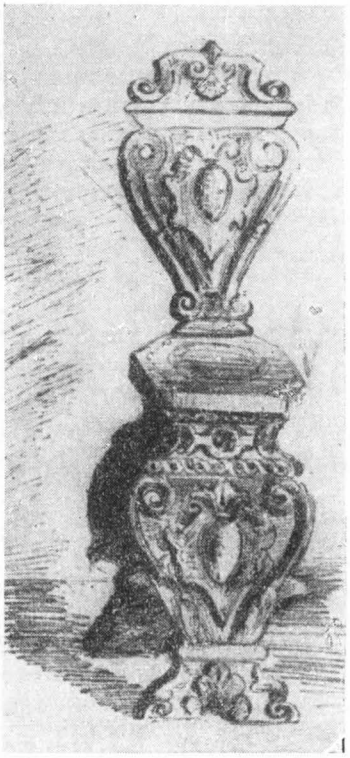
Peisaj urban

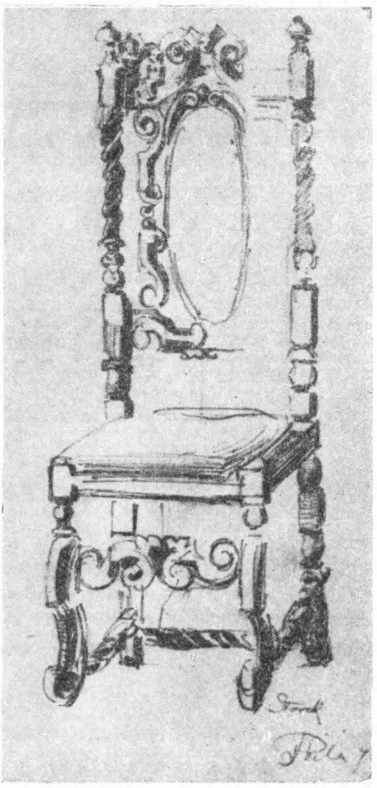
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

junele sculptor care termină acum școala noastră și va pleca să-și completeze studiile în Franța și în Italia»[1].

În ceea ce privește încurajările efective pe care profesorul Storck le dădea elevilor săi, trebuie să amintim de mențiunile, medaliile, bursele și premiile, care , la propunerea lui, au fost acordate de către Școala de bele-arte; de pildă, Sava Henția obține premiul clasa I la concursul anual al elevilor din 1870, pentru basorelieful *Venera făcîndu-și toaleta*; tot astfel Valbudea, Filip Marin (Marinescu), sculptorul în lemn Mihail Babic, precum și o serie de artiști, astăzi uitați, ca Suchor-Suchăreanu, (autor al unui bust al pictorului Tattarescu), N. Rădulescu, P. Ionescu, Ștefan Mincu, I. Sălcianu, L. Goldstein și alții. Dar cel mai bun artist al promoției și urmașul său la catedra de sculptură este cu drept cuvînt Ion Georgescu. Acesta primește în anul 1874 o «mențiune onorabilă»; în 1875, o medalie și «mențiunea I-a»; în 1876, două medalii: la sculptură și la perspectivă; iar în urma unui concurs obține și bursa școlii.

În anul 1887 Ion Georgescu este numit suplinitor la catedra de sculptură cu un salariu de 300 lei, preluind torța din mîinile lui Karl Storck.





Schiță pentru două scaune (1879)

Generații întregi de artiști-sculptori aveau să se formeze în direcția dată de bătrînul Karl Storck: o artă cu caracter realist, o artă întemeiată pe sănătoase tradiții clasice.

BARBU BREZIANU

[1] Zolnay George Iulian (1863—1892) — cel mai renumit elev al lui Karl Storck, a studiat apoi cu A. Falguière, Bouguereau, la Paris și cu E. Hellmer și Kundmann, la Viena; a ajuns director al Școlii de belle-arte din Chicago, președinte al Asociației artiștilor plastici din Saint Louis și vice-președinte al Clubului național de artă din New-York. Printre lucrările lui de căpetenie se numără: monumentul lui Tudor Vladimirescu (Craiova); un bust al fabulistului Grigore Alexandrescu; *Munca* (New Bedford, Massaschusett); bustul lui Edgar Allan Pöe (Universitatea din Virginia); grupul Black-Mammy (Washington) ș.a. Cf. George Oprescu, *L'art roumain de 1800 à nos jours*, Ed. John Koron, Malmö, 1935, p. 38; Ulrich Thieme und Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, V. XXXVI, Leipzig, 1920, p. 550.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÎN LEGĂTURĂ CU ACTIVITATEA LUI G. IBRĂILEANU LA TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI

G. Ibrăileanu nu a fost critic de teatru. Totuși, după ce se stabilește la Iași în 1901 și e numit membru în comitetul teatral ieșean, problemele dramei și ale spectacolului încep să-l intereseze, așa că în unele din esseurile, portretele și studiile[1] din această perioadă, el dezbate creația dramatică, interpretarea actoricească și reacția publicului spectator. Deși aceste însemnări sînt sporadice, ele merită să fie relevate, cînd de la enunțări paradoxale, criticul trece la analiza concretă a fenomenului teatral.

Astfel, G. Ibrăileanu relevă deosebirea dintre literatura dramatică scrisă și cea jucată, adică dintre piesă și spectacol: « Piesa de teatru e gen dramatic cu adevărat, numai cînd e jucată. O piesă de teatru citită devine o nuvelă dialogată ca « momentele » lui Caragiale ». Consecvent, criticul se ocupă de colaboratorul cel mai apropiat al autorului dramatic, de interpret: « Actorul colaborează cu autorul mai mult decît la înfățișarea și figura personajelor. El interpretează creația autorului. Se adaugă la autor, ca artistul la realitate ». Consecința acestei organice simbioze dintre actor și autor are urmări hotărîtoare asupra publicului, deoarece « în conștiința noastră personajul se încheagă așa cum l-am văzut reprezentat de actor ». Ca să concretizeze cele enunțate, Ibrăileanu evocă artiștii romîni și străini, a căror interpretare i-a rămas în minte fiindcă s-a suprapus textului. Din păcate, această prezentare e pur enunțiativă. Lipsește analiza care să-i justifice preferințele.

În ce privește arta actorului, Ibrăileanu expune în legătură cu reprezentarea lui Caragiale cîteva principii, care dacă n-ar fi umbrite de obsesia regionalistă a criticului, ar putea fi oricînd subscrise: « Actorul e și el un creator, un asociat, iar creația, mai ales comică și socială, presupune cunoașterea realității. Așadar, cînd asociatul autorului cunoaște și el realitatea zugrăvită de autor, va interpreta mai cu competență textul autorului. Comediile marelui satiric sînt atît de muntenești, încît și actorii care au știut să le interpreteze mai bine au fost toți munteni. Și lucrul e firesc: un actor cînd interpretează un tip, în realitate el creează și orice creație presupune o îndelungată observație, o observație fără voie de toate zilele, care permite actorului de a memora mii de atitudini, din care, ca și scriitorul, alege sintetizînd observațiile sale în creațiunea sa ».

Prețuind atît de mult contribuția actorului, criticul enunță următoarea judecată, care ni se pare deosebit de valoroasă: « O piesă de teatru, care n-a găsit niciodată actori buni, încă nu există ca piesă de teatru. E încă în faza de text pentru teatru ».

★

Observațiile lui G. Ibrăileanu în problemele de teatru, deși puțin numeroase, nu sînt întîmplătoare, cum au fost socotite pînă azi, ci reprezintă rezultatul concret al unui contact stăruitor pe care criticul l-a avut cu viața teatrală.

Într-adevăr, timp de aproape două decenii, cît a fost membru în comitetul de lectură și în consiliul de administrație al Teatrului național din Iași (cu întreruperi provocate de fluctuațiile politicianiste), el a redactat referate asupra pieselor prezentate direcției, a luat parte la ședințele comitetului pentru alcătuirea repertoriului, și în calitate de subdirector a colaborat la conducerea instituției. Acestei participări efective la activitatea Teatrului național ieșean îi datorăm — după părerea noastră — incursiunile sale în critica dramatică.

Contactul lui Ibrăileanu cu scena e vechi și începe din 1901, de cînd se retrage la Iași, dezgustat de actul de trădare al « generoșilor » față de mișcarea socialistă. Tînărul profesor G. Ibrăileanu voia ca în acest oraș liniștit să se consacre exclusiv catedrei și literaturii, dar teatrul îl atrage, așa că la această dată îl găsim referent onorific al direcției Teatrului național din Iași, după cum reiese din descope-

---

[1] Cf. G. Ibrăileanu, *Scriitori și Curente*, Iași, 1909; *Spiritul critic în cultura romînească*, Iași 1909; *Note și Impresii*, Iași, 1920.

Contribuții interesante la valorificarea criticii literare a lui G. Ibrăileanu aduc Savin Bratu in *Viața romînească*, București, 1954, sub titlul: *Moștenirea lui G. Ibrăileanu*; Dan Hăulică, *În jurul operei lui G. Ibrăileanu*, in *Viața romînească*, martie 1955; M. Ralea *Criticul științific G. Ibrăileanu*, în *Viața romînească*, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ririle făcute de noi la Arhivele statului din Iași [1].

De abia în anul următor, la 5 aprilie 1902, Ibrăileanu e numit membru onorific în comitetul de lectură în locul lui Eduard Caudella, demisionat[2]. Din perioada premergătoare acestei numiri oficiale s-a găsit un referat [3] semnat de G. Ibrăileanu din 2 octombrie 1901, asupra traducerii lui Mihail Codreanu a piesei *Martira* de Jean Richepin. Merită să fie subliniat din acest raport inedit, pe care-l publicăm mai jos în întregime, observația criticului asupra deformării gustului public, care preferă « acțiunea dramatică în locul dramatismului stării sufletești,» precum și atitudinea categorică pe care o ia G. Ibrăileanu împotriva acelor care « vor să se adapteze gustului publicului în loc să-l forțeze, fie chiar violentîndu-l». Iată textul integral:

« Domnule Președinte,

Mi-ați făcut onoarea a-mi cere părerea asupra traducerii domnului Mihail Codreanu « Martira». Iată ce am de spus:

Valoarea dramei e mai presus de discuție. Numele autorului și faptul că s-a jucat la Comedia Franceză mă dispensează de a mai vorbi asupra acestui punct. Rămîn două lucruri de discutat: valoarea traducerii și faptul dacă această dramă poate corespunde gustului publicului ce vizitează teatrul nostru.

D-l. M. Codreanu a făcut traducere liberă, aproape o prelucrare în genere. D-sa a luat ideea din Richepin și a îmbrăcat-o în forma d-sale proprie, în propriile-i expresii și numai foarte rar aceste expresii n-au fost fericite. Și nu e glumă să traduci în versuri o dramă în cinci acte: traducerea, după părerea mea, e bună și meritul traducătorului e cu atît mai mare, cu cît te gîndești mai mult la greutatea de a încătușa în forma severă a versului, subtilități de gîndire și simțire ca acelea din opera lui Richepin și încă într-o limbă puțin mînuită în asemenea direcție.

În privința chestiei a doua, a corespunderii cu gustul publicului nostru, mă simt mai puțin entuziasmat. Nu-mi fac iluzii în privința « succesului» piesei și iată cuvintele mele: drama aceasta e scrisă de un rafinat intelectual pentru o elită de rafinați intelectuali. Deși nu e lipsită de acțiune, totuși drama aceasta se petrece mai mult în conștiință. E o dramă a conștiinței, e descrisă tortura intimă a conștiinței. Și publicului nostru, așa cum îl am eu în minte, îi place mai mult acțiunea dramatică, decît dramatismul stărilor sufletești sau mai just acțiunea dramatică o vede și-l interesează, dramatismul stărilor sufletești nu-l sezisează și deci nu poate fi « interesant» pentru dînsul. Mai mult încă, dacă drama s-ar petrece în niște conștiințe mijlocii și obișnuite, lucrul n-ar fi poate așa de departe de priceperea « mediei » publicului, dar aceste conștiințe, aceste suflete din « Martira» Zitophenès, Flamenola, Iohannès, Aruns etc., sînt curioase producte ale unei civilizații rafinate, dar decadente, avem aici de a face cu scepticismul epicurean, cu blazarea unei femei căreia nimic nu i-a refuzat soarta, cu înălțimi morale vertiginoase ca a lui Johannès, cu subtila confuzie dintre iubirea predicată de Christ și cea insuflată de Eros etc. etc., stări sufletești dintr-o regiune psihică inaccesibilă mediei publicului nostru. Și putea spune în termeni mai psihologici că, în această dramă, sînt « chestii» mai presus de puterea de percepție a mediei publicului nostru. Pe intelectualii și intelectualele din Paris desigur că drama aceasta i-a emoționat pentru că i-a interesat și i-a interesat pentru că au priceput despre ce e vorba, căci în Paris sînt Zitophenès-i și Flamenole, poate și vreun soi de Johannès-i, Aruns-i. Și, totuși, sînt de părere că traducerea d-lui M. Codreanu e bine să se joace pe scena teatrului nostru, căci, dacă există o părere că opera trebuie să se adapteze gustului publicului, apoi mai este și alta, anume că opera literară are datoria să forțeze pe public să se ridice pînă la dînsa, fie chiar violentîndu-l. Alminterelea nici n-ar exista dezvoltarea gustului literar. Desigur că asupra unei părți din public asemenea piese nu pot face nici o impresie, dar asupra unei părți, fie chiar mică, va avea efectul s-o facă să-și pună măcar problema existenței unei regiuni sufletești superioare. Apoi există și la noi o subțire pătură de intelectuali care vor fi satisfăcuți să li se pună în vibrare o coardă mai deosebită din sufletul lor.

În rezumat dar, socotesc că piesa trebuie jucată pentru că e o operă de mare merit în sine, bine tradusă și menită a satisface

---

[1] C. B. Pennescu, primarul Iașilor, care deținea și calitatea de președinte al comitetului teatral în conformitate cu dispozițiile *Legii teatrelor* din 1877 (I o n G h i c a) il folosește pe I b r ă i l e a n u la alcătuirea repertoriului, fără ca la această dată criticul să aibă vreo calitate oficială.

[2] Dos. 349/1902—1903, fond. Teatrul național Iași, *Arh. stat.*, Iași.

[3] Document aflat la Muzeul Teatrului național Iași.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și unele cerințe mai rafinate ale spiritului. Înainte de a termina, țin să mai adaug un lucru. Drama aceasta, ca să facă impresia ce trebuie s-o facă, trebuie bine declamată. Toate piesele trebuie să fie bine studiate din acest punct de vedere, dar mai ales aceasta, și mai ales în rolul apostolului Johannès, care cucerește o lume prin calda sa cuvîntare.

2 Oct. 1901. G. IBRĂILEANU»

(Pe acest referat, directorul pune următoarea rezoluție): «*Se admite și d-l Director de scenă va pune piesa în repetiție*».

(ss) PENNESCU

Din aceeași perioadă, se găsește la Muzeul Teatrului național din Iași un alt raport [1] al lui G. Ibrăileanu, din care reiese atitudinea criticului în problemele artei comediei satirice, tipicului și tipizării.

Referentul, adresîndu-se lui Const. Penescu, președintele Comitetului teatral, îi raporta următoarele: «Mi-ați făcut onoarea să supuneți aprecierii mele revista D-lor Prasin și Herovanu (Mor-Dax) «Irozii». Mă grăbesc să declar din capul locului că aș fi fost mai bucuros ca această onoare să nu-mi revină mie, pentru că nu sînt sigur că atitudinea mea va fi clar pricepută și nu va fi socotită ca izvorîtă dintr-un sentiment de intoleranță».

Această introducere a criticului nu urmărește să scuze atitudinea sa intransigentă. Ibrăileanu dusese pînă la această dată o serie de polemici viguroase și se călise în perioada aderării sale la lupta socialistă. Colaborase la Cercul *Orientul* și la revista *Școala nouă*, *Munca*, *Evenimentul literar* — unde participase la polemica dintre Vlăhuță și Raicu Rion în problema «artei pentru artă» —, conferențiase despre «Darwinismul social» etc. Or, referatul cerut risca să-l antreneze în noi polemici și, după cum am arătat, el voia atunci să se consacre exclusiv creației literare.

Cu toate acestea, referentul își expune părerile curajos, arătînd clar condițiile pe care le cere unei opere ca s-o socotească drept o lucrare de artă demnă de a fi luată în considerare.

«Declar că am comprehenziune pentru toate manifestările vieții și n-am decît dispreț pentru moraliștii rigizi și pentru apărătorii ipocriți ai «autorităților», totuși nu pot confunda arta cu ceea ce nu e artă, deși recunosc că și în ceea ce nu e artă pot fi lucruri admirabile. Un trandafir rupt din grădină e mai frumos decît acel ieșit din penelul pictorului, dar ar fi curios tabloul în care pictorul ar prinde cu un bold în pieptul femeii zugrăvite de el un trandafir de grădină» [2].

«Să presupunem că revista d-lor Mor-Dax e scrisă cu cel mai desăvîrșit talent, cu geniu chiar, și tot voi nega că face parte din domeniul numit «artă». Ar fi aproape comic să mă întind aici asupra definiției artei, de aceea voi arăta ceea ce gîndesc pe scurt și în mod concret. Un filozof estetician și poet [3] a zis: «lorsque je vois le beau, je voudrais être deux», rezumînd caracterul social al artei. Numai aceea e artă, care poate grupa spre admirare cît mai mulți oameni în juru-i. La ideal: omenirea întreagă».

Trecînd apoi la condițiile comediei și la precizarea obiectului satiric, la problemele «tipicului» și ale «tipizării», Ibrăileanu analizează din acest punct de vedere lucrarea prezentată. Autorii prezintă «lupta unui grup politic împotriva altui grup politic. Pînă aici n-am nimic de zis; dar d-lor nu extrag ridicolul și imoralitatea grupului advers pentru a ni-l prezenta ca *ridicol* și *imoralitate omenească*, ci pun pe scenă chiar grupul și oamenii lui ca atare. D-lor se vede că s-au temut că publicul nu va înțelege despre ce e vorba, n-au avut adică încredere în talentul lor de a zugrăvi și atunci au alergat la indicii absolut concrete: *Petrache Carp*, club junimist, *Jokey-Club*, *Scuza* etc., adică au făcut tocmai ca pictorul care simte nevoia de a scrie «cal» sub tabloul în care a voit să zugrăvească așa ceva. Eu cred că dacă ai găsit esențialul lui P. P. Carp (care ar fi «ridicolul», «grandomania») și ai talentul să-l zugrăvești, n-ai nevoie să pui eticheta: Petrache Crap. Autorii nu trebuie să aducă pe scenă personagii reale, ci *chintesențe*. În acest caz, caracterul social ar fi rămas, căci chiar și junimiștii ar fi admirat (căci omul nu se cunoaște pe sine în rău) ar fi crezut că nu-i vorba chiar de ei. Altfel ar fi trebuit să recunoască ei singuri că sînt «ridicoli» și «grandomani».

Pentru ca nu cumva autorii recenzați să creadă că genul revuistic ar scuza deficiențele lucrării lor, criticul arată că sînt peste două mii de ani «de cînd teatrul a

---

[1] Folosit de E. Herovanu în *Orașul amintirilor*. Ed. *Adevărul*, București.

[2] Între cele două războaie, ceea ce lui Ibrăileanu i se păruse extravaganță, va fi prezentat de unele școli picturale decadente drept opere de artă.

[3] Guyau.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

păşit de la aducerea personagiilor reale[1] pe scenă (după Aristofan) şi dacă azi în genul vulgar şi pe graniţa dintre artă şi gazetărie, numită «revistă», se permite . . . că în loc de tipul general chintesenţă poţi pune tipuri mai determinate, dar nicidecum d-nii Petrache Crap şi Scuza, căci metateza lui *r* în Crap nu generalizează deloc pe d-l P. P. Carp, iar « Scuza» e întrebuinţat de anume oameni « spirituali» . . . în loc de d. Sturza . . .». La fel, criticul nu acceptă invenţia numelui Tabet în loc de Haret: « e un mic calambur, tras de păr, ca vai de el . . . ».

Şi cu o necruţătoare ironie asupra originalităţii lucrării, referentul încheie astfel raportul:

« Autorii au luat fărîmituri din « Moftul romîn», «Zeflemeaua», «Din gura condeiului» etc., şi-au alcătuit propriul aluat . . . şi prefer o ţigară de mahorcă proastă, uneia combinată din capetele de specialitate culese de la Tuffli . . . »[2].

Din nefericire, nu s-au mai găsit din referatele lui G. Ibrăileanu decît încă unul[3], care deşi nedatat, apare după anumite indicaţii, ca fiind redactat în 1903, după ce criticul e numit în comitetul de lectură. Raportul pe care-l reproducem integral, mai jos, e valoros, deoarece relevă o serie de deficienţe comune majorităţii autorilor de piese istorice. Referentul reproşează textului recenzat lipsa de gradaţie a acţiunii, îngrămădirea de fapte fără legătură cauzală, tipurile nenaturale, o psihologie modernă aplicată unor personaje de la 1560 şi o limbă inventată ad-hoc. Iată textul inedit:

« Domnule Preşedinte,

Mi-aţi făcut onoare să-mi cereţi părerea asupra pieselor: *Ioan Vodă cel Cumplit*, de d-na Laurenţia Gribincea, *Leo*, de Dl. Ionak şi traducerea piesei *Castelul istoric*.

Iată părerea mea:

Ioan Vodă cel Cumplit. Acţiunea mi se pare că e lipsită de interes. Nu se observă un progres logic în acţiune, ci e mai mult o juxtapunere de fapte fără acea strînsă cauzaţiune, care răpeşte atenţiunea publicului. Tipurile mi se par şi nenaturale şi neconsequente. Ioan Vodă ne e dat ca un om care urmăreşte înălţarea patriei sale, uneori ca un om care-şi caută norocul său. În genere, autoarea vrea să ni-l arate ca un erou şi om de acţiune, dar pe alocurea ni-l prezintă ca pe un om lăudăros. E fără îndoială că Ioan Vodă se laudă prea mult. Iar cînd face sentimentalism, Ioan Vodă e sentimental ca un poet de mîna a treia de la 1903. Acelaşi fel de sentimentalism se observă şi la sultan. Ţărancele din această lucrare sînt nişte ţărance convenţionale, cum nici cînd n-au existat în ţara romînească şi nici în vreo altă ţară. O observare generală: autoarea pune în sufletul personagiilor de la 1560 sentimente şi idei moderne. Autoarea vrea să pună în gura personagiilor limba vremii de atunci. Limba însă, pe care o imaginează autoarea, nu e limba veacului al XVI-lea din Moldova. De altminterelea, a pune pe scenă o limbă nevorbită azi, e o inovaţie de nesuşinut.

Leo. Această lucrare n-are nimic comun cu literatura, nici în bine nici în rău.

Castelul istoric. Bucata e foarte frumoasă. Traducerea lasă mult de dorit. E necesară oarecare romanizare a limbii şi oarecare fluidizare a stilului.

Primiţi, Domnule Preşedinte, asigurarea stimei mele.

(ss) G. Ibrăileanu. »

(Pe prima pagină a referatului se mai află adăugat pe margine, tot de mîna lui Ibrăileanu, următoarea observaţie asupra personajului Ioan Vodă: « Un efect rău rezultă din faptul că autoarea pune pe Ioan Vodă să spună, aparte, vorbe rele de turci, iar ceaşului care întreabă ce a spus, să-i spuie că a pronunţat vorbe de laudă pentru turci. În acest chip, Ioan devine un ghiduş, iar publicul ar rîde de Ioan ca de un ghiduş» (Nici o săgeată nu indică locul în care ar trebui să se intercaleze acest adaos. După părerea noastră, el ar trebui să succeadă frazei « Acelaşi fel de sentimentalism se observă şi la sultan»).

Asupra activităţii lui Ibrăileanu în comitetul teatral din Iaşi s-au găsit următoarele materiale inedite: Un proces verbal al comitelui teatral Iaşi din 25 iunie 1902[4] (după cum s-a arătat, criticul fusese numit în acest comitet cu două luni mai înainte, la 5 aprilie 1902), din care reiese că participă la alcătuirea repertoriului. Faptul că printre piesele originale apare aproape întreaga operă dramatică a lui Caragiale, i se poate atribui lui Ibrăileanu, care socotea că autorul romîn merită să stea printre clasicii universali. Redăm fragmentar textul acestui proces verbal:

---

[1] Termenul « real» e întrebuinţat aici în sensul de copie fotografică.

[2] Tuffli, cafenea la Iaşi, pe vremuri celebră.

[3] *Arh. statului*, Iaşi, fond. Teatrul naţional. Dos. 367/1903—1904.

[4] *Arh. statului*, Iaşi, fond. Teatrul naţional Iaşi, Dos. 356/1902—1903.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Nr. 169

Proces verbal, 1902, iunie 25 zile.

Subsemnații C. B. Pennescu, Președintele Comitetului teatral, I. Găvănescul și G. Ibrăileanu, membri în Comitetul teatral, întrunindu-ne astăzi în cancelaria Comitetului teatral, am decis următoarele: 1. Deocamdată hotărîm ca în repertoriul stagiunii anului 1902—1903 să fie înscrise următoarele piese, pe lîngă cele ce se vor mai prezenta înainte de facerea repertoriului definitiv și anume:

PIESE ORIGINALE

1) Vlaicu Vodă, 2) Goana după gineri, 3) Lăpușneanu, 4) Peneș Curcanul, 5) Iancu Jianu, 6) Pe neașteptate, 7) La moși, 8) Din surprizele gazetăriei, 9) Dragoste și răzbunare, 10) Ultimul sacrificiu, 11) O căsnicie, 12) O noapte furtunoasă, 13) Scrisoarea pierdută, 14) De ale carnavalului 15) Năpasta, 16) Pentru cinste, 17) O carte de vizită, 18, Eglé, 19), Gura lumii, 20) Mioara.

PIESE LOCALIZATE

1) Toma necredinciosul, 2) Secretarul general, 3) Ginerele d-lui Prefect, 4) Microbii Bucureștilor.

PIESE TRADUSE

1) La Corecțional, 2) Familia Pont Biquet, 3) Sergiu Parin, 4) Lumea milostivă, 5) Phedra, 6) Rătăcirea, 7) Tragediile sufletului, 8) Contele Essex, 9) Orla Dondem, 10) Sapho, 11) Machbeth, 12) Fedora, 13) Mesalina, 14) Stuart, 15) Pentru copil, 16) Bunul judecător, 17) Musca, 18) Otel Central, 19) Lumea în care ți se urăște, 20) Calomnia, 21) Dama cu camelii, 22) Martira, 23) Tereza Raquin, 24) Avarul, 25) Nora, 26) Lupta fluturilor, 27) Trăiască viața».

În legătură cu activitatea lui Ibrăileanu la Teatrul național din Iași, mai relevăm un proces-verbal al comitetului din 18 aprilie 1916 [1], în care, alături de Sadoveanu, Găvănescul, I. Petrovici, C. Momuleanu și un indescifrabil, semnează și Ibrăileanu.

Reproducem din acest proces-verbal un aliniat care pare sugerat de preferințele criticului pentru clasicii universali în teatru: « Se hotărăște ca stagiunea viitoare să se deschidă cu cîteva piese din repertoriul lui Shakespeare, sărbătorind astfel memoria acestui scriitor».

Într-un alt proces verbal [2], încheiat la două săptămîni după intrarea Romîniei în primul război mondial, se fixează repertoriul corespunzător momentului și cadrelor actoricești disponibile, nemobilizate. La ședință, pe lîngă Ibrăileanu, participă Al. Philippide, I. Găvănescul, C. Momuleanu. Extragem din acest proces-verbal:

« Subsemnații membri ai Comitetului de lectură și de administrație[3], întruniți azi 2 septembrie 1916, am stabilit următorul repertor, conform cu hotărîrea luată în trecuta ședință: Doi sergenți, Șirengarul din Paris, Zile vesele după război, Patria, Baba Hîrca, Cinel-Cinel, Papa Lebonard, Cetatea Neamțului, Zorile».

★

Socotim că cercetările inițiate pentru descoperirea referatelor lui Ibrăileanu din timpul cît a fost membru în Comitetul de lectură merită să fie continuate, spre a se completa datele relativ la rolul și activitatea lui Ibrăileanu în mișcarea teatrală.

SCARLAT FRODA

[1] Dos. 796/1916—1917, fond. Teatrul național Iași, *Arh. Stat.*, Iași.

[2] *Ibidem.*

[3] Ședința Comitetelor reunite era prevăzută în legea teatrelor, a lui Pompiliu Eliade, din 1910.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRONICA INSTITUTULUI

Dintre realizările Secției de artă populară cîteva merită să fie îndeosebi semnalate. În ceea ce privește tradiția meșteșugurilor, trebuie menționată descoperirea unor centre de ceramică, în care vasele de lut au fost lucrate cu mîna pînă în epoca contemporană și stabilirea tipului de roată folosit de olarii din aceste centre, o roată primitivă compusă din două discuri prinse cu fuștei. Descoperirea este cu atît mai importantă, cu cît s-a stabilit și tehnica de lucru a vaselor — din suluri de lut —, tehnică ce apare în preistorie, iar astăzi se menține doar la unele triburi americane. O a doua realizare importantă o constituie determinarea unor centre de ceramică smălțuită romînească în Transilvania și stabilirea faptului că meșteșugarii romîni — cu toată prezența breslelor — produceau marfă de calitate superioară, alături de olarii sași și maghiari. În aceeași ordine de idei trebuie semnalate unele documente descoperite la Arhivele statului din Sibiu, care atestă că, pe la sfîrșitul secolului al XVII-lea, postăvarii romîni din Brașov se bucurau de privilegiul de a produce dimie, în scaunul Sibiului și alte părți din Transilvania.

Cu privire la tipologia cuptoarelor de ceramică, s-au făcut noi observații referitoare la un cuptor medieval de la Grozăvești (Hangu) și s-au stabilit caracterele morfologice ale cuptoarelor neolitice de tip Cucuteni, pe baza noilor descoperiri arheologice. S-a definitivat lucrarea privitoare la evoluția cuptoarelor de ceramică din neolitic pînă în zilele noastre, arătîndu-se că tipul de cuptor despre care se credea înainte că reprezintă o tradiție romană, nu este altceva decît un tip de cuptor de tradiție locală, din neolitic, care s-a transmis în timp și a fost adoptat și de lumea romană. S-a stabilit însă la noi ca tip de cuptor roman, cuptorul semisferoidal-ovoidal, a cărui origine era necunoscută.

În domeniul cunoașterii arhitecturii populare s-au făcut observații cu privire la elementele de arhitectură din zona Valea Jiului romînesc. Populația din această zonă fiind imigrată în cursul secolului al XIX-lea din părțile Hațegului, a construit locuințe ca în locul ei de baștină. Totuși, adaptîndu-se terenului și mediului, s-a ajuns pînă și la folosirea pietrelor pentru adăposturile ciobanilor. În această zonă, spre a se avea o apărare față de animalele sălbatice, s-a trecut la tipul de gospodărie cu ocol întărit.

S-au studiat de asemenea pivele și viltorile din zona Sibiului. S-au făcut noi observații importante cu privire la folosirea elementelor de artă populară tradițională în creațiile artistice noi din cadrul gospodăriilor agricole colective. În același timp, s-a constatat la cîteva gospodării agricole colective din raionul Sebeș, raionul Făgăraș și de pe Valea Mureșului, cum existența acestor gospodării influențează creațiile noi de artă populară; schimbări importante se observă în arhitectură și organizarea interiorului etc. În orice caz, ritmul transformărilor în arta populară plastică este mult mai încet decît în folclorul literar și muzical.

S-au adîncit observațiile cu privire la raporturile dintre arta populară romînească, cea săsească și maghiară.

★

În secția de artă feudală, redactarea unor lucrări cu caracter general, ca și cercetarea în detaliu a unora dintre monu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentele din Țara Romînească și Moldova, a ridicat noi și interesante probleme. Astfel, analiza picturii bisericii mănăstirii Suceviița în vederea unui studiu monografic mai amplu, a permis datarea cu mai multă preciziune a etapelor în care au fost executate picturile interioare și exterioare, și sublinierea unor trăsături stilistice speciale. Această ultimă biserică pictată în exterior, al cărei ansamblu artistic (arhitectură, sculptură etc.) se leagă încă atît de strîns de epoca clasică a artei moldovenești, vădește — în ceea ce privește mai ales pictura — o emancipare de canonul iconografic tradițional. Ea marchează trecerea de la o viziune monumentală a picturii la o viziune care se apropie de calitatea ilustrativă a miniaturii. Interesul pentru amănunt, frecvența elementelor de peisaj în legătură cu care zugravul încearcă sfioase nuanțări de culoare și perspectivă, bogăția fondurilor de arhitectură care, rupînd cu tradiția, înfățișează biserici și cetăți ce amintesc peisajul arhitectonic moldovenesc, confirmă un spirit nou, datorită căruia elemente de viață reală apar alături de motivele iconografice tradiționale. Totodată această pictură, în care alături de elemente tradiționale se pot descifra cu ușurință înrîuriri și inovații, este expresivă pentru stabilirea unor influențe certe venite din Țara Romînească, din Rusia ca și din apus.

Cercetările din regiunea Pitești, care au urmat celor din regiunea Craiova, au permis stabilirea legăturilor dintre arta celor două regiuni. Problema influenței exercitate de centrul artistic al Hurezului, manifestate îndeosebi în domeniul picturii și al sculpturii, s-a putut contura și urmări pînă către sfîrșitul veacului al XVIII-lea. S-au identificat o serie de nume de artiști necunoscuți pînă acum, ajungîndu-se totodată la diferențierea operelor lor.

Studiul unor monumente a căror pictură a fost de curînd spălată (cum este cea de la Băjești, 1666—1669) a scos la lumină opere executate de meșteri constructori și zugravi romîni, anterioare celor cunoscute. Ele sînt cu atît mai semnificative, cu cît pun într-o lumină nouă o perioadă din arta Țării Romînești considerată pînă acum puțin rodnică în manifestări artistice. Urmărindu-se această linie, pot fi duse pînă la mijlocul veacului al XVII-lea începuturile unei arte, rod al meșterilor locali, în care, pe lîngă sistemul iconografic tradițional, se recunosc calități de inovație, atît în portretistică, cît și în ornamentică.

★

În vederea redactării marii monografii Nicolae Grigorescu, au fost studiate exhaustiv operele de tinerețe ale lui Grigorescu, pictura religioasă și laică, descoperindu-se și un foarte mare număr de lucrări necunoscute și deosebit de valoroase. S-a ajuns la identificarea precisă a stilului lui Grigorescu în toate etapele operei sale de pictor religios.

Cercetările asupra primei perioade, petrecute de artist în Franța, sînt în curs. S-au găsit de asemenea opere necunoscute și s-au studiat legăturile artistului cu tradițiile picturii europene. S-au mai descoperit numeroase acte, scrisori și fotografii inedite, care pun într-o lumină nouă multiple aspecte ale biografiei și operei lui Grigorescu. A fost studiată pentru întîia oară activitatea de pictor istoric a lui Grigorescu, din anii studiilor în Franța.

Au fost cercetate din nou toate desenele lui Grigorescu aflate în colecțiile publice, ajungîndu-se pe baza lor la concluzii noi în ceea ce privește factura stilistică și datarea unor opere importante. În aceeași problemă au fost redactate: *Anii de tinerețe ai lui Grigorescu* (sub tipar la ESPLA), precum și mai multe capitole din marea monografie Grigorescu, printre care cele privitoare la activitatea de pictor religios a artistului, precum și la desenele și compozițiile din epoca războiului 1877—1878.

În legătură cu alcătuirea catalogului științific al operei lui Grigorescu s-a definitivat metoda de prezentare a materialului strîns. Catalogul va cuprinde descrierea însoțită de date istorice a aproximativ 2500 de opere din colecțiile publice și particulare.

Pentru *Istoria picturii romînești în secolul al XIX-lea* s-a ajuns la stabilirea unor noi principii în ceea ce privește interpretarea originii artei noastre moderne, pe baza numeroaselor descoperiri de opere și documente din perioada 1800. Activitatea primilor reprezentanți ai picturii realiste din primele decenii ale secolului al XIX-lea, Eustatie Altini — de care au fost descoperite peste 100 de lucrări —, I. Balomir și N. Polcovnicul, a fost precis conturată, ca și biografia lor.

În problema monografiei Ștefan Luchian și a catalogului operei acestui pictor, s-au adunat pînă în prezent aproximativ 1000 de opere, redactîndu-se cu adnotările critice, bibliografice și istorice, o parte din fișe, care înglobează colecțiile publice din București și o parte din cele particulare. S-au cercetat, pentru redactarea monografiei, în special perioada de început

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a activității sale și cea din jurul anului 1900, studiindu-se epoca sub toate aspectele ei sociale, economice și culturale și punîndu-se în valoare rolul important al activității lui Luchian în orientarea gustului artistic la începutul secolului al XX-lea.

Pentru monografia Tonitza, s-a studiat activitatea artistului din anii 1915—1916, găsindu-se documente noi și inedite, precum și tablouri din colecțiile particulare.

Precizarea activității lui Karl Storck s-a efectuat în cadrul unei mici monografii de popularizare, cu care prilej s-au adus date noi despre epoca în care a profesat la Școala de belle-arte și despre preocupările sale de sculptor, arhitect, pedagog și decorator.

O monografie științifică de 100 de pagini asupra pictorului N. Vermont a fost redactată în cursul anului 1955, cuprinzînd date inedite cu privire la viața și activitatea acestui artist, cercetată acum pentru prima dată în detaliu. Studiată în strînsă legătură cu epoca, opera lui Vermont este de natură a-i fixa un loc însemnat în dezvoltarea realismului critic la noi.

Tot în cursul acestui an s-a dat formă definitivă monografiei științifice a pictorului Constantin Rosenthal, coroborîndu-se în ea pentru prima oară datele istoricilor de artă maghiari cu cele ce reies din corespondența artistului și din izvoarele romînești. Un număr de opere ale artistului descoperite și identificate prin cercetările noastre au intrat în colecțiile publice și au fost propuse atenției cercetătorilor și publicului. Ele sînt analizate în această monografie în legătură cu întreaga epocă revoluționară din jurul anului 1848. Această monografie mare se va tipări la Editura Academiei, spre deosebire de extrasul de popularizare, de același autor, ce apare la ESPLA.

În cursul anului s-a redactat și monografia *Pictorii bănățeni în secolul al XIX-lea* (100 de pagini), conținînd istoria artei romînești din această provincie, dinafara granițelor de atunci ale statului romîn. Pe lîngă sublinierea legăturii firești dintre arta populară a țăranilor bănățeni și arta pictorilor care au însemnat ceva în istoria artei moderne romînești, monografia pune în valoare relațiile dintre arta romînească din Banat și arta popoarelor vecine. Mai cu seamă pentru cazul lui Constantin Daniel, din Lugoj, cel mai important artist din istoria picturii sîrbe, se aduc pentru întîia oară la cunoștința publicului și cercetătorilor romîni datele stabilite de istoriografia de artă iugoslavă și analiza operelor de pe teritoriul Republicii Federative Populare Jugoslave. Nicolae Popescu și Ioan Zaicu duc mai departe pictura bănățeană, în secolul al XIX-lea, într-un spirit deplin realist.

Versiunea completă, avînd circa 100 de pagini, a monografiei științifice D. Paciurea, din care un rezumat succint se publică în numărul de față, se ocupă pe larg de activitatea acestui mare sculptor, punînd în adevărata lumină realismul acestui artist, considerat de critica mai veche drept impresionist și simbolist. Recurgînd la datele culese pentru întîia oară din documentele familiei și din presa epocii, monografia aduce precizări importante în ceea ce privește cronologia operei și delimitarea epocilor importante ale creației artistului în legătură cu mișcarea culturală contemporană.

Planul anului 1955 a cuprins și o mică monografie de popularizare asupra pictorului Ion Andreescu, care a fost redactată într-o primă formă în cursul acestui an, anticipîndu-se asupra organizării documentării pentru o mare monografie științifică.

În cursul anului 1955 s-a predat pentru tipar o istorie a caricaturii politice romînești pînă la 23 August 1944, lucrare de sinteză care urmărește dezvoltarea acestui gen de artă, mai ales în presa politică și umoristică.

În « Ilustrația de carte după 23 August 1944 » (80 de pagini) se studiază ilustrația de cărți cu temă luată din actualitate, ilustrația de carte istorică și clasică și ilustrația de carte pentru copii, pe baza lucrărilor tipărite sau expuse pînă în 1955.

Secția a adunat un material documentar fotografic și scriptic important pentru redactarea unui volum privind arta plastică din R.P.R. în perioada contemporană (sculptura, pictura și grafica). Studii parțiale din acest material, a cărui îmbogățire continuă neîncetat, pe măsura sporirii creației artiștilor contemporani, s-au publicat și se publică încă, fie în revista institutului (*Relieful în sculptura monumentală în R.P.R.* sau *Pictura de gen după 23 August 1944*), fie în *Arta plastică* și alte publicații curente.

Preocuparea de problemele de teorie ale artei plastice a sporit de asemenea, datorită în special publicării în limba romînă a materialului sovietic de specialitate, prin Institutul de studii romîno-sovietic și prin Editura Cartea rusă.

În cursul anului 1955 s-au dezbătut, de asemenea, în cercul de studii al institutului, probleme în legătură cu alcătuirea mono-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

grafiilor de artiști. S-a ținut un referat asupra *Metodei de alcătuire a monografiilor de artă sovietică* și unul de critică a unui studiu monografic redactat în cadrul institutului, anume cel privitor la pictorul J. Al. Steriadi de Radu Bogdan.

★

Cercetările făcute în vederea realizării monografiei științifice *Matei Millo* au dat la iveală — în afara manuscriselor inedite care au constituit obiectul unei note apărute în paginile acestei reviste — și alte documente noi. Este vorba de cîteva documente datînd din anii 1846—1848, printre care și contractul celor doi directori, N. Suțu și Matei Millo cu ocîrmuirea, pentru luarea în antrepriză a teatrului de la Copou. Documentele acestea atestă prezența lui Millo la Iași în timpul mișcării de la 1848 și oferă informații în plus în legătură cu activitatea desfășurată de el în capitala Moldovei în primii ani după întoarcerea sa de la studii din Franța.

Urmărirea presei (principalele periodice ale timpului), de la 1846 la 1885, a dus la strîngerea unui bogat material informativ cu privire la activitatea artistică, scenică, a marelui actor. Pe baza acestui material se va putea alcătui nu numai un tablou al repertoriului jucat, ci se va putea realiza și un amplu portret artistic al lui Matei Millo — actorul. Documentarea în vederea redactării monografiei *Matei Millo* se face în continuare prin cercetări la Arhivele statului (București și Iași) și în presă pînă la 1896, anul morții artistului.

În legătură cu cercetările secției de teatru privind concepțiile despre teatru profesate de către oamenii de cultură în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, atenția noastră s-a oprit — firesc — și asupra activității publicistice, de critic dramatic, a lui Mihail Eminescu. Recitirea articolelor eminesciene în vederea unei sistematizări, pînă azi încă neîntreprinsă, în domeniul problemelor artei dramatice și scenice, a dus la îmbogățirea cunoștințelor noastre despre Eminescu, critic teatral la *Timpul*. Astfel, în afara articolelor de debut — cronica la spectacolul *Ostașii noștri* și *Visul Dochiei* de Frédéric Damé, și răspunsul polemic la întîmpinarea acestuia — articole a căror paternitate a fost de mult stabilită de academicianul D. Panaitescu Perpessicius, s-au stabilit ca aparținînd lui Eminescu încă trei cronici: una la spectacolul *Cele două orfeline*, a doua, în legătură cu spectacolele shakespeariene date de ansamblul marelui actor Rossi, și a treia în legătură cu un spectacol dat de Matei Millo. În privința celei din urmă, ea fusese în mod greșit atribuită lui I. L. Caragiale de către editorul operelor marelui satiric.

Sistematizarea opiniilor critice emise de Eminescu în domeniul teatrului a înlesnit, de asemenea — pe planul discutării originalității și pozițiilor estetice ale poetului — o limpezire a înrîuririlor și a modalității în care au putut înrîuri gîndirea poetului, marii clasici ai literaturii dramatice universale, Shakespeare, Schiller, Hugo, Gogol, și critica hegelianistă a teatrului (Rötscher) din vremea lui. Această înrîurire nu a atins convingerile tradiționale statornic mărturisite de poet. Marii clasici, îndeosebi Shakespeare și Gogol, sînt folosiți de poet drept pilde pentru realizarea unei drame naționale specifice și îndrumătoare în arta oglindirii adevărului vieții. Aceasta în ce privește lupta poetului pentru o dramaturgie autohtonă. În ce privește teoria dramei și a artei scenice, Eminescu a adus o contribuție prețioasă în legătură cu stabilirea importanței caracterului dramatic, a forței de caracterizare a limbajului dramatic, a strînsei legături dintre limbajul dramatic și cel scenic (actoricesc), a omogenității spectacolului etc.

Opera de valorificare a moștenirii noastre culturale, pe planul literaturii dramatice, sarcină pe care secția de teatru o urmărește, printre altele, ca pe una de primă importanță, ne-a îndemnat să urmărim filonul tradiției comediei satirice clasice în epoca tulbure dintre cele două războaie mondiale.

Criza generală a capitalismului a influențat puternic creația artistică. Această influență, manifestată printr-o multilaterală acțiune de diversiune și dezorientare ideologică, n-a izbutit totuși să răpună tradiția realistă a marilor înaintași. În ciuda faptului că politica retrogradă și cosmopolită promovată de oficialitate s-a impus mai puternic decît oricînd în creația scriitorilor vremii, filonul comediei satirice clasice se menține și poate fi recunoscut în operele dramatice ale lui Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Alexandru Kirițescu, Victor Ion Popa, Gh. Ciprian, Tudor Mușatescu etc. Studiul realizat în secția de teatru face o analiză a tematicii și a mijloacelor dramatice folosite de acești scriitori, stabilind caracterul contrastului comic care stă la baza comediei dintre cele două războaie mondiale, și discutînd totodată în mod critic, virulența și eficacitatea satirică a dramaturgiei respective.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Comemorarea celor 20 de ani de la moartea marelui actor C. I. Nottara a grăbit în secția de teatru cercetarea izvoarelor inedite menite să ducă la întocmirea unei monografii a fostului decan al teatrului nostru național. Actele, scrisorile, manuscrisele, ciornele, notele, fotografiile și afișele aparținînd actorului și păstrate de urmașii lui, constituie izvoarele cele mai importante în acest scop. În afara materialelor privind viața și creația actorului, arhiva Nottara oferă o bogată sursă de informație privind viața, activitatea și creația altor mari artiști contemporani cu Nottara, ca de pildă Ștefan Vellescu, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Agata Bîrsescu, I. Niculescu, Aristide Demetriad etc. Despuierea acestei arhive — aproape încheiată — va prilejui un șir de interesante comunicări în afara monografiei proiectate.

În stabilirea caracteristicilor artei actoricești de la sfîrșitul secolului trecut, de mare utilitate pot fi portretele și articolele lui N. Petrașcu, care i-a urmat lui I. L. Caragiale la direcția Teatrului Național, după demisia acestuia. Cercetînd activitatea publicistică a lui Petrașcu, se vădesc de un deosebit interes portretele critice actoricești în care autorul analizează jocul actorilor în funcție de caracterul social al operei dramatice. Astfel, N. Petrașcu socotește indestructibil legată apariția și ascensiunea lui Ștefan Iulian, de pildă, de opera lui Caragiale. sau a lui Millo de Alecsandri.

Comparînd creația lui Grigore Manolescu în *Hamlet* cu interpretarea marilor actori străini contemporani, Petrașcu găsește că artistul romîn aduce o contribuție personală la descifrarea caracterului atît de complex al eroului shakespearian. Criticul subliniază că valoarea esențială a tragedianei Agata Bîrsescu consta în faptul că jocul său de scenă, deși intens, nu se falsifica, ci rămînea întotdeauna real, adică nedeclamator. Astfel de constatări, luate doar ca exemple, prezintă interes pentru realizarea portretelor artistice ale marilor actori din trecut. Nu sînt însă lipsite de interes nici intervențiile lui N. Petrașcu în sprijinul activității teatrale; în special, memoriile adresate de acesta oficialității pentru revizuirea repertoriului Teatrului Național, în sensul reprezentării clasicilor și dramaturgiei originale, ca și articolele în care criticul cere o reformă a direcției de scenă, ridicînd problema învățămîntului actoricesc, pentru care revendică o programă analitică complexă.

În cursul anului 1956, secția de teatru a început lucrările pentru alcătuirea unui studiu monografic colectiv despre: *Măiestria scenică a artiștilor poporului din R.P.R.* Acest studiu monografic va fi redactat după ce actuala perioadă de documentare va fi depășită, atunci cînd va fi cules întregul material informativ, critic și istoric, cu privire la activitatea actorilor G. Timică, Sonia Cluceru, George Storin, Ion Manolescu, C. Antoniu, Lucia Sturdza Bulandra, N. Bălțățeanu, G. Calboreanu, G. Vraca, Șt. Braborescu, Vl. Maximilian, Aura Buzescu.

Acordînd o importanță sporită problemelor teatrului contemporan, secția de teatru a Institutului de istoria artei va face în acest an trei lucrări, care urmăresc analiza teatrului romînesc din ultimii ani sub raportul dezvoltării artei scenice interpretative, al artei regizorale și al activității critic dramatice. În vederea realizării celor trei lucrări (*Problemele criticii teatrale de azi*, *Întruchiparea scenică a eroului pozitiv în teatrul contemporan* și *Regia în teatrul de azi*) s-a început fișarea spectacolelor care au avut loc în ultimii 10 ani și cercetarea presei de specialitate din aceeași perioadă. Documentarea este completată prin vizionări de spectacole și discuții în cadrul colectivului secției ca și prin convorbiri cu creatorii spectacolelor și comentatorii lor.

★

Cercetările intreprinse pentru strîngerea materialului necesar monografiei *George Enescu* au scos la iveală o serie de documente inedite și informații noi, privitoare atît la activitatea sa creatoare, cît și la acțiunile sale pentru răspîndirea muzicii în țară.

Printre acestea trebuie menționate, în primul rînd, unele manuscrise originale ale unor lucrări neincluse în catalogul general al lucrărilor lui George Enescu. Astfel, notăm *Preludiu și scherzo* pentru pian, scris la Cracalia, în 1896, un an înainte de compunerea *Poemei romîne*, și în care se conturează trăsăturile talentului său.

Din aceeași perioadă, înainte de 1900, datează și o melodie omagială, intitulată *Envoi*, pentru voce și pian, pe un text francez în versuri, scris de asemenea de Enescu. Textul poetic scris de Enescu amintește, prin stilul lui, anume caracteristici ale liricii lui Cl. Marot, Ronsard și ale poeților Pleiadei.

De o deosebită importanță este o *Doină*, compusă în 1905, pe un text popular

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cules de Vasile Alecsandri, și care dovedește că Enescu s-a preocupat în mod continuu de folclorul nostru. Scrisă pentru voce, violă și violoncel, *Doina* prezintă interes nu numai prin melodia ei originală, dar și prin armonizarea ei, diferită de aceea din lucrările anterioare.

Despuierea presei ne-a furnizat unele date interesante privitoare la încercările lui George Enescu de a realiza spectacole de operă la fostul Teatru Liric, unde, în 1915, voise să prezinte *Lohengrin*. Au fost de asemenea găsite unele date despre concerte date de Enescu la Ateneele populare din cartierele mărginașe, pentru a răspîndi gustul muzicii în masă.

În legătură cu cariera de compozitor a lui Enescu, sînt de semnalat o serie de cronici din presa romînească. Astfel, într-o vreme în care Enescu era sărbătorit ca violonist, unii critici subliniază în special calitățile excepționale ale compozitorului. În acest sens, notăm cronicile din 1898—1903 ale lui Gr. Ventura, E. D. Fagure și Stan Golestan, care accentuează importanța compozitorului Enescu, pe care-l socotesc că va deschide adevăratul drum al muzicii romînești. De altfel, preocupările pentru «caracterul național» în muzică sînt constante în articolele lui Gr. Ventura. În același sens, mai trebuie menționat și un articol din 1909 al lui Stan Golestan, intitulat *Rolul cîntecului popular în muzica simfonică*.

Cercetarea activității Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice arată importanța Premiului Enescu în dezvoltarea creației și vieții muzicale romînești. Din 1913, lucrările compozitorilor romîni încep să apară mai frecvent în programele concertelor simfonice, datorită prestigiului pe care premiul îl conferea compozitorilor noștri. Astfel, primele audiții de muzică romînească sînt în strînsă legătură cu această acțiune a lui George Enescu.

În legătură cu Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice s-au găsit unele date și informații privitoare la acțiunea lui D. Dinicu pentru popularizarea muzicii simfonice.

În ceea ce privește viața muzicală din secolul trecut, sînt de semnalat unele date privitoare la activitatea lui Al. Flechtenmacher și G. Musicescu, în domeniul învățămîntului muzical. Preocupat nu numai de folclor, dar de tot fondul muzical romînesc tradițional, Al. Flechtenmacher a pus, încă în 1865, problema generalizării muzicii corale armonice în practica eclesiastică, dar, totodată, a cerut transcrierea cîntecelor bisericești din notația psaltică în cea liniară, pentru a se cunoaște fondul de melodii tradiționale. Aceste date, precum și altele aflate în regulamentele Conservatorului din aceeași epocă, sînt concludente pentru urmărirea procesului de laicizare a învățămîntului muzical. Tot în legătură cu învățămîntul muzical, un proiect de organizare a Conservatorului, propus de G. Musicescu, arată străduințele acestuia pentru îmbunătățirea acestui sector de învățămînt.

În muzica noastră, problema armonizării corespunzătoare a cîntecului popular, altfel decît prin mijloacele armoniei clasice, a fost pusă pentru prima dată de G. Musicescu. În legătură cu această problemă, un articol, necunoscut la noi, datorit muzicologului francez Julien Tiersot, analizează cele «12 melodii naționale», subliniind nu numai frumusețea și noutatea lor, dar și armonizarea lor originală. Acest articol, publicat imediat după apariția melodiilor lui Musicescu, a menționat încă de atunci noutatea creației lui Musicescu, care a deschis drumul pentru cunoașterea folclorului țărănesc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

IONEL JIANU şi MIRCEA POPESCU
Maeştrii picturii romîneşti în Muzeul de artă al Republicii Populare Romîne,
ESPLA, Bucureşti, 1955, vol. II

Scopul manifest al publicaţiei de faţă este de a oferi, pe baza unei noi valorificări critice, o antologie a picturii romîneşti, alcătuită din operele de seamă expuse la Galeria naţională a Muzeului de artă al R.P.R., bogăţia colecţiilor acestuia fiind astăzi în stare de a îngădui realizarea acestui lucru. Vizitatorii muzeului se vor orienta astfel cu mai multă siguranţă; în galerie, ei vor afla opere care cu timpul le vor fi devenit familiare. Asemenea publicaţii sînt foarte utile, nu numai pentru popularizarea artei romîneşti, dar şi pentru cultivarea gustului public.

Volumul al doilea începe cu Ştefan Luchian, iniţiatorul picturii moderne romîneşti, şi se încheie cu Niculae Dărăscu şi Sabin Popp, cuprinzînd adică istoria picturii romîneşti aproximativ între anii 1890 şi 1930. Operele alese încearcă să ilustreze în chip semnificativ creaţia pictorilor St. Luchian, Octav Băncilă, Apcar Baltazar, A. Verona, N. Vermont, C. Ressu, Jean Al. Steriadi, Iser, Gheorghe Petraşcu, Theodor Pallady, Nicolae Tonitza, Ştefan Dumitrescu, Francisc Şirato, Ştefan Popescu, Marius Bunescu, Niculae Dărăscu, Sabin Popp. O introducere tratează pe scurt dezvoltarea picturii romîneşti la începutul secolului al XX-lea, prezentînd-o ca fiind caracterizată de o creştere a combativităţii sociale, înainte de primul război mondial, şi de o detaşare din ce în ce mai pronunţată de realitate, după 1920.

La începutul analizei primei din operele prezentate la fiecare artist, se dau şi sumare date biografice. Fiecare operă pare să fie analizată, ca fiind cea mai semnificativă pentru un anumit gen abordat de artist. În primul rînd, s-a căutat, desigur, să se pună în valoare calităţile realiste ale tablourilor, arătîndu-se, cînd era cazul, şi implicaţiile lor sociale. În această privinţă trebuie recunoscut că autorii s-au străduit să evite monotonia inerentă repetării unor astfel de analize. În general, nu se poate tăgădui faptul că, după parcurgerea textului destul de restrîns al albumului, cititorul poate rămîne cu o serie de date utile asupra picturii romîneşti şi cu o înţelegere justă în privinţa valorificării fiecărei opere.

În cele ce urmează vom încerca să indicăm lipsurile care ni s-au părut mai importante, convinşi că vom sugera autorilor îmbunătăţiri folositoare.

Cele două momente însemnate în dezvoltarea picturii romîneşti, momentul Luchian de la 1890 şi momentul 1910 ar fi trebuit, poate, subliniate. Luchian este un revoluţionar al expresiei artistice, un revoluţionar care a rămas singuratec şi neînţeles în vremea sa, aflînd ecou în conştiinţa artistică romînească abia după 1910. Faţă de lumea lui Nicolae Grigorescu de care mai sînt legaţi pictori ca Verona sau Vermont, Luchian vine cu alte preocupări figurative de concentrare şi sinteză, care dădeau formă nouă sentimentelor noi. Astfel de preocupări nu ne apar la contemporanii săi; în schimb ele vor caracteriza generaţia următoare de artişti, care se afirmă unitar în jurul anului 1910, generaţia lui Petraşcu, Pallady, Ressu şi Iser. Lucrul acesta ar fi trebuit subliniat spre a se înţelege, în termenii de critică plastică, noua orientare a artei romîneşti de la începutul secolului al XX-lea. Aceasta în ceea ce priveşte evoluţia generală a picturii după 1900. În ce priveşte personalităţile creatoare, ar fi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fost poate de dorit o conturare mai precisă a fiecăreia, prin analiza limbajului plastic specific. Ar fi fost de preferat pentru aceasta o prezentare cronologică a operelor și nu una pe genuri, căci a arăta că un pictor a făcut și portrete și peisaje, și pictură de gen și compoziții, și natură moartă sau numai unele din acestea, spune prea puțin despre personalitatea sa artistică. Iar în prezentarea fiecărei opere credem că ar fi fost recomandabilă o analiză cu mai multe elemente de critică figurativă, care să ducă la definirea clară a sentimentului încorporat în fiecare operă. S-ar fi înlăturat astfel repetarea unor generalități prea cunoscute și prea vagi. Desigur într-o asemenea tratare a materiei, ar fi fost nevoie de multă prudență, spre a se evita caracterul arbitrar al considerațiilor formale și pierderea legăturii strînse cu conținutul operei.

În ceea ce privește alegerea operelor reprezentative pentru fiecare artist, ea este în general judicioasă. La Apcar Baltazar însă ar fi trebuit prezentat și un peisaj (dacă nu ne înșelăm, muzeul posedă astfel de opere ale artistului), iar față de Vermont, din opera căruia s-au ales trei tablouri, Tonitza are prea puțin trei opere, iar maestrul Theodor Pallady e înfățișat nu mai cu două tablouri — ambele naturi moarte — cînd Muzeul deține cîteva capodopere ale picturii sale de interior și peisaje.

Vom mai semnala cîteva erori în considerațiile plastice și o seamă de neglijențe în redactare, regretabile scăpări de condei. Astfel, o afirmație nu îndeajuns de întemeiată ni se pare cea privitoare la « proprietatea liniei lui Iser de a reda greutatea și consistența formelor din natură » și « de a sugera clar volume în spațiu ». Lucrul e prea general și nu dă nicidecum specificul liniei lui Iser. Se vorbește, în introducere, de « orizontul mărginit » al creației lui Petrașcu după 1920, cînd se știe, și apare și în tablourile reproduse, că după această dată marele maestru a creat o serie de capodopere, de o profundă concentrare expresivă. De altfel, analiza personalității creatoare a lui Petrașcu e cu mult prea limitată cînd se insistă numai asupra « măestritei înțelegeri plastice a calităților caracteristice ale naturei ». Într-o natură moartă de Pallady se descoperă « o armonie strălucitoare, care exprimă dragostea pentru natură a artistului ». E o formulă cu mult prea generală pentru o creație a lui Pallady. Tot în ceea ce privește Pallady, se afirmă că maestrul n-ar fi expus în țară decît după primul război mondial. Dar încă din 1904 Pallady a avut expoziții personale în București și a expus și la « Tinerimea artistică », prilejuind lui Tudor Arghezi publicarea unor cronici foarte entuziaste, în care era proclamat, de la început, ca una din cele mai mari personalități artistice ale noastre.

În analiza tabloului lui St. Dumitrescu, *Morții de la Cașin*, criticul face exces de imaginație: « Flăcăi și bărbați în floarea vîrstei sînt plecați pe front și moșneagul se întreabă ce rost are acest război în care poporul, tîrît fără voia lui, trebuie să dea toate jertfele ». În legătură cu tabloul *Moș Niculae* a lui St. Luchian se spune că « șuvița de păr, căzută pe frunte, întrerupîndu-i suprafața bombată, redă suferința omului » (?!) ceea ce ne vine să credem că e mai curînd o neglijență de redactare, asemenea celei din analiza primei *Naturi moarte* a lui Pallady, cînd se afirmă că « obiecte destul de simple și de prozaice, își au propria lor frumusețe, atunci cînd sînt redate de un adevărat artist » S-ar mai putea semnala alte formulări inadecvate; la prezentarea tabloului *Muncitori cu poveri* de St. Luchian, expresia « această pînză », cînd datele muzeografice indică « ulei pe lemn », sau la analiza tabloului *Grevistul* de Băncilă, afirmația că personajul apare « dăltuit din pastă abundentă ».

Publicația, cu limitele ei, se dovedește de o remarcabilă utilitate în orientarea publicului spre o înțelegere justă a picturii noastre, în ceea ce are ea mai reprezentativ la Muzeul de artă al R.P.R. Sugerăm de asemenea Editurii ca, la o ediție viitoare, să găsească un mod de a indica cititorilor care texte aparțin unuia dintre semnatari și care celuilalt.

THEODOR ENESCU

ELEONORA COSTESCU

Gabriel Popescu, Col. « *Maeștrii Artei romînești* », ESPLA, București, 1955

Înscrierea numelui lui Gabriel Popescu în rîndul « maeștrilor artei romînești » este o acțiune lăudabilă, mai ales dacă ne gîndim că au trecut aproape 20 de ani de la moartea acestui mare gravor, fără ca opera lui să fi fost vreodată analizată într-un studiu cuprinzător. De altfel, cercetarea lucrărilor rămase de la Gabriel Popescu era deosebit de grea, opera sa fiind împrăștiată în diverse colecții publice și particulare. O dată cu achiziţio-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

narea unui important lot de lucrări de Gabriel Popescu de către Cabinetul de stampe al Academiei R.P.R., munca cercetătorului a fost cu mult ușurată.

Pentru a face textul accesibil unui număr cît mai larg de cititori, autoarea a sistematizat în chip fericit materialul cercetat. După ce arată rolul gravurii, accentuînd asupra gravurii de interpretare, ca popularizatoare a lucrărilor de artă celebre, se trece la o analiză succintă a istoriei gravurii romînești. Născută din xilografiile populare din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, gravura romînească face un pas înainte, lărgindu-și sfera artistică și totodată posibilitățile tehnice cu apariția lui Theodor Aman și C. D. Stahi. Opera lui Gabriel Popescu constituie un al treilea capitol de mare importanță în istoria acestui gen de artă la noi.

În continuare, autoarea consacră cîteva fraze unei binevenite prezentări a tehnicilor de gravură utilizate de Gabriel Popescu. Lucrul este foarte util pentru toate categoriile de cititori, gravurile fiind de obicei greu înțelese, mai ales din pricina ignorării aspectului tehnic al acestei arte. După biografia artistului, ne sînt prezentate cronologic gravurile sale cele mai de seamă. Este adevărat că Gabriel Popescu a fost în primul rînd autorul a numeroase gravuri de interpretare, dar din monografie nu reiese suficient de clar dacă aceasta este o calitate sau o carență a gravorului, explicabilă poate printr-o insuficientă fantezie creatoare. Gabriel Popescu a realizat în gravura de interpretare opere de o rară perfecțiune artistică — de exemplu *Bătălia de la Anghiari*, *Dansul* — a căror valoare le conferă independență, apropiindu-le de lucrările interpretate.

Este o idee foarte bună aceea de a reproduce mai multe stadii ale unei planșe, sau același subiect, realizat în două tehnici deosebite, dar socotim că ar fi fost încă și mai interesant ca acolo unde avem elementele necesare, alături de stadiul definitiv să fie prezentată și prima schiță liberă. De pildă schița liberă executată după sculptura *Dansul* de Carpeaux ne-ar putea da o privire clară asupra felului în care artistul simte opera interpretată — înainte de a încerca redarea ei fidelă — aducînd-o la nivelul și stilul celei interpretate.

Lipsa unor gravuri, ca de pildă *La cafenea* sau *Lupta de cocoși*, ne privează de o latură a operei lui Gabriel Popescu, fin observator al societății și om de spirit. Încheierea lucrării ar fi trebuit să fie mai categorică, să pună accentul pe personalitatea creatoare a artistului, și să-l analizeze, sau în raport cu contemporanii săi din țară, sau cu reprezentanții gravurii de interpretare de peste hotare, ca de pildă Bracquemond.

În ceea ce privește realizarea grafică a cărții, sînt regretabile condițiile slabe în care au fost tipărite planșele în tief-druck, cu suprafețe opace sau planuri confuze, datorite aglomerării de cerneală pe alocuri. Astfel această carte care se adresează unui număr cît mai larg de cititori, cu toate că prin textul său umple un gol simțit în literatura noastră de specialitate, nu oferă totuși cititorilor posibilitatea să verifice cu ajutorul planșelor afirmațiile cuprinse în text.

RADU IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Preţul 15 lei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro